创意写作：虚构与叙事

陈鸣

广西师范大学出版社

VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

目　录

前　言
第一章　故事虚构
　第一节　故事的创意构思
　第二节　写作小说
　第三节　小说写作的技能培养
　第四节　故事虚构习题
第二章　情节设计
　第一节　情节线索
　第二节　叙事方式
　第三节　叙事序列
　第四节　叙事成规
　第五节　情节设计习题
第三章　人物塑造
　第一节　人物类型
　第二节　人物结构
　第三节　人物转型
　第四节　人物塑造习题
第四章　环境描写
　第一节　环境的结构层次
　第二节　环境与人物
　第三节　环境与情节
　第四节　环境描写习题
第五章　视角调控
　第一节　客观视角与主观视角
　第二节　外视角与内视角
　第三节　限知视角与全知视角
　第四节　视角调控习题
第六章　声音配置

第一节　两种叙述声音的基本表达方式
第二节　两类声音的复调配置
第三节　含混与反讽：声音配置的修辞方式
第四节　声音配置习题
后　记

总　序

美苏冷战以苏联瓦解美国的胜利告终。多数人认为美国是靠科技创新战胜了苏联，这种认识是片面的，在我看来，美国之战胜苏联更重要的原因是文化创新。没有文化创新的国家其国力不可能真正强大。事实是，今天的美国，广义文化产业占其GDP比重超过了20%，是美国国内第一大产业，也是美国第一大出口产业。我们可以结论性地说，今天美国的国力主要体现在文化产业的发达和全球出口上。这跟美国大学体系中“创意写作”机制的创建和发展有关，美国高校在美国的发展中不仅仅承担了技术创新的功能，同样承担了文化创新的功能，为美国文化产业发展提供了高速引擎。但是，中国高校却不是如此，中国高校没有“创意写作”学科，中国高校文学教育走的是文学史知识和语言学知识教育路线，明白宣称不培养作家。中国高校在过去的一百年现代化史上承担的功能是非常尴尬的，它承担科技创新功能，也曾经试图承担社会改造技术的提供者角色，但是，它始终是文化传承者的形象，一直没有真正承担文化创新者的义务。它支离破碎、附庸风雅地追随西方科学主义、技术主义路线，但是实际上在科学主义的思潮中始终没有占据先机，当然也没有后来居上，只是在技术创新上少有作为，文化创新的任务排斥在自己的体制之外。现在，让我们来看看中国大学的其他可能？也许校园现在应该可以分成两个部分，一部分是科学技术专家的大学，一部分是文学艺术家的大学。大学应该建立一种系统，更高等级的系统诉求，在科学技术创新之外，还有另一种推进全社会文化创新的力量，为国家综合国力的竞争提供动力。

2004年我去剑桥大学任访问学者一年，回来去拜访钱伟长校长，见面没寒暄，他劈头就来句：你觉得我们上大中文系现在怎么样？我当然说好话，他老人家关心的事儿我们真是尽力了，再说，我们的确也有很大进步。但是，他反问：是这样吗？我们跟复旦比，怎么样？我们赶上了复旦没有？我就噎住了，不知道如何回答。当时，大不列颠学术基金会资助我到英国访问一年，加上之前我在新加坡工作、法

国讲学的经历，我有很多想法，包括对中文学科改革的想法，我感觉，未来的高校文学教育，应该以“创造性写作”（我们翻译成“创意写作”）为主要方向，这是中国文学教育改革的大方向。而我们现在的大学文学教育是明确告知“不教写作”、“不培养作家”的，这个体系教语言、教文学史、教文学理论，但是，就是不教文学创作本身，不教创造性思维和写作，这是和当代文化的产业化发展、文化产业的国际化竞争环境不适应的。当时，我感觉到我们的中文系学生找不到工作是因为跟文化创意产业不衔接。我认为整个中国的高校文学教育都要改革，中国的高等教育中的文学学科应该有一个大检讨。后来，钱校长让我写个报告，要我把对中文系教育教学的想法整理成文字写给他。写报告的时候，发现自己对问题的思考还只是皮毛，很多问题没有想透，这让我不得不马上提起精神，进一步收集海外资料，翻译学习，此后好几年，创意写作研究成了我常态教学科研之外的一个“私密”任务。三年前，我终于向周哲玮校长写信，建议创建上海大学创意写作学科，在周校长的关心和文学院陶飞亚院长的推动以及董乃斌、王晓明、王光东、曾军、张寅彭等领导和同事的大力支持下，三年前我们创建了全国第一所高校创意写作中心，创建了全国第一个本科“中国文学创意写作平台”，去年又在中文系创建了创意写作创新学科。

在我看来，中国高校文学教育同语言教育混融为“语言文学学科”，已严重滞后于中国文化创意产业发展的需要，中国式“语言文学”模式培养的人才与社会需求严重脱钩，中国高校文学教育必须改革，以适应新的文化产业化发展形势。比较西方现代文学教育发展，同西方文学教育接轨，走“创意写作”教育教学之路，是中国文学教育未来独立发展的重要方向。当代高校文学教育一直和语言教育混融，形成了“谈文学就是谈语言”、“谈语言就是谈文学”的混融观念，进而造成了文学学科属性认识上的偏差，含混地强调其“基础类”、“研究性”学科属性，忽略其“艺术性”学科本质，否认甚至反对其应用性。事实上，文学和语言是两个完全不同的学科，文学教育不仅仅应该教语言修养、文体格式，更应该教个体表达和创造性思维（“自我诗化”），文学是语言艺术。但是，从创造性这点上说，文学却恰恰存在于语言之外，文学的本质是“创造”，不是“语言”。文学教育应回归

其创造性艺术教育的学科本性。目前所谓的“文学教育”完全不适应当代中国文化产业化发展的需要，已成为冗余学科。据麦可思（MyCOS）中国大学生就业研究课题组《中国大学毕业生求职与工作能力调查》报告，汉语言文学专业数年位列最难就业专业排名前十。高考网2009年9月22日的一篇文章将汉语言文学专业排在最难就业专业第七位，因为该专业“看起来什么都能干，其实什么都干不了”。按照目前体制培养出来的汉语言文学专业学生，失去了“文学哨兵”的就业需求，有知识却不能创造，能鉴赏却不会创作，他们还有什么就业前景呢？目前的文学教育是“把文学当作意识形态”时代教育体制的遗存，是为培养“文学哨兵”服务的，以文学研究、文学批评为主，教授语言知识、语言修养，教授文学史知识和文学鉴赏批评能力，却不教授文学创造能力。以前我们“把文学当作意识形态”强调作家身份及其创作的独特控制管道，自然我们也不需要面对大众的以“独创”为指归、以个体表达为核心的“创意写作”能力的培养。1980年代兴起的“先锋小说潮”及其后的启蒙主义文论让我们误以为文学的个体性和创作性是不可习得的、文学创作与创作成规的可继承性是对立的，我们不承认文学创作能力可以培养、教育，因而我们没有指向“创意写作”的高校文学学科、没有摒弃当前的汉语言文学教育模式而建立新型的以创意写作为方向的文学。文学教育应有独立的学科地位，应确认其作为艺术教育学科的本质品格。改革不可能在现有的语言文学系的框架下进行，应该走创建独立的属于艺术学科的文学系的道路。

“创意写作”是一切创造性写作的统称，包含狭义虚构类创造性写作和非虚构类创造性写作等。创意写作不仅培养作家，还更多地着力于为整个文化产业发展培养具有创造能力的核心从业人才，为文化创意、影视带制作、出版发行、印刷复制、广告、演艺娱乐、文化会展、数字内容和动漫等所有文化产业提供具有原创力的创造性写作人才。西方的文学教育一般归属艺术类，把创意写作作为文学教育教学的主攻方向。目前创意写作在西方是一个包含近20个子门类，提供本科、硕士、博士学科课程的大学科，为文化创意产业的发展提供了源源不断的原创动力。但该学科在国内还处于空白。中国的文学教育归属于人文社科类，以文学研究为主。传统中文系一般开设基础写作和应用文写作，但二者较少涉及创造性写作的教育教学。传统中文系在

学生培育目标上明确宣布“不培养作家”。因此，打破现有语言文学系框架，创建新型文学教育体系迫在眉睫，文学系不是新闻系、文秘系、语言系，不培养公文写手、新闻记者，甚至不培养语文教师，文学系应该以创意写作为专业，培养具有艺术创造思维和文学写作才能的专业人才，他们未来将成为文化创意产业核心从业人员。

西方文学教育经验、与世界文学教育接轨要求我们进行相应的改革。创意写作（Creative Writing），创生于美国，1936年爱荷华创意写作工坊创建，之后创意写作成为一门新兴科目在美国大学内得以确立和推广。不同于一般大学课程由教授向学生传授知识和思维方法，创意写作的教学有其特殊规律和方法，在这里不断从个人的经历、回忆、观察、思考中深挖素材，写出以往没人写过的原创作品成为教学目的。在这里，写作从某种意义上变成了认识自我、发现自我、表达自我的过程，激发学生的创造潜能、让写作真正切近学生的个人体验是创意写作教学的根本原则，其授课形式多采用学生与老师组成合作团体，在课堂上大家平等地展示自己的作品，各抒己见，对别人的作品可以提出称赞、批评、修改意见等。目前，英国、加拿大、澳大利亚、新西兰、以色列、墨西哥、韩国、菲律宾等国家也纷纷开始效仿美国，在大学设立创意写作专业。

我国文化创意产业发展的大势要求我们改革。美国的强盛不仅仅因为他们的军事能力和传统工业技术，更是因为他们的文化产业，文化创意产业在美国GDP总值中约占20%，是美国第一大产业，同时也是美国第一出口产业，其出口额甚至超过军工和一般制造业等。我国文化创意产业占GDP总值约5%，极端落后于发达国家水平，按照美国水平，中国未来文化创意产业发展至少可以有4倍的空间。目前，我们文化创意产业的落后最主要是高校文学艺术教育落后所致。发展文化创意产业需要强大的文学艺术教育学科，但我们缺乏这个学科引擎。

中国的未来要靠创新，要靠思想和艺术创造力，否则，中国没有前途，我们永远摆脱不了在世界分工中做没有脑子的生产机器的角色，我们永远只能是给别人打工的命运。创造性人才需要天赋，但人的创造性并非不可以培养，创意大师赖声川就说人的创意才能可以通过创意概念的培养和表现手法的训练来提高。欧美创意写作教育经验

告诉我们，改革现有文学教育模式，创建以创造性写作为方向的独立文学教育学科，培养新型写作人才和创意人才，承担起文化产业发展的支撑点和发动机角色，是完全必要也是完全可以做到的。

上海大学文学与创意产业研究中心是中国首家致力于创意写作理论研究并将之与创意写作教学、创意产业实践结合的科研单位，中心以创建中国化现代创意写作学科为目标，致力于美欧现代创意写作学科的引进和中国传统写作学的现代化改造，改革中国高校中文教育教学培养机制，培养具有现代意识的专业创作人才及具有原创写作能力的创意产业核心从业人才。产业实践方面，中心已经成为华东地区重要创意文化产业研发、设计和策划团队，中心曾经承担2010年世博会中国国家馆陈展策划等项目，已形成一定的产业影响力。目前，中心已形成与“文学院中国文学创意写作平台”、“中文系创意写作学科组”三位一体的合理架构，并与美国哥伦比亚大学、澳洲国立大学、澳洲拉筹伯大学相关系所形成了稳定的合作研究和联合培养关系。中心创立以来，进行了大量的教育教学研究和实践活动，去年在中文系开设了创意写作实验课程，形成了一定的教育教学经验。在此基础上，我们归集数年来翻译和编写的资料，编撰了本丛书，作为中心近年工作的一个小小展示平台，本丛书目前已经完成《创意写作：虚构与叙事》、《创意写作：美国战后文学的系统时代》、《创意写作：基础理论与训练》、《创意写作概论》等4卷，但研究还在继续，成果还会不断推出。因而，丛书保持开放，但愿它未来能达到建构一个创新学科、开创一个创新课程体系并形成与之相适应的规模的程度。

我的同仁们在这个过程中，经历了难以言说的困难和曲折，他们无私奉献和无偿劳动的精神，对创新的迷恋和对教育的执著，让我感动。本丛书除了感谢各位同仁的共同努力之外，还要特别感谢王光东教授的指导和帮助，没有他的支持，就没有这套丛书的出版。

葛红兵

2011年元月于上海大学

前　言

虽然，小说写作是一种专业性的写作实践活动，而小说研究则是一种小说批评的理论实践活动。但是，小说写作和小说研究又是相对独立而又同构互动的。这不仅因为两者的对象都是小说，还在于，两者都是一种创造性的文学实践活动，都能以各自的方式互相启发和共同推进小说的写作和批评。遗憾的是，在我国文学界，小说写作与小说研究并没有处于一种良性互动的关系之中。一方面，写作小说的人缺乏必要的小说研究知识，甚至讳言小说写作技巧；另一方面，研究小说的人并不关心小说写作技巧，只是满足于有关小说作品的抽象思辨或理论分析。于是，小说作者光凭自己的写作经验从事小说写作，而小说研究者也热衷于小说理论的问题，以至于小说写作与小说研究之间形成了一道无形的藩篱。我们认为，造成这一状况的原因虽然很多，然而主要的症结在于，人们往往在小说作者与小说作家之间简单地画上等号，并将小说写作技巧局限于作家的小说创作经验。因此，如何拆除阻隔在小说写作与小说研究之间的藩篱，使小说写作者与小说研究者能够共享小说写作与小说研究中的创造性成果，携手推进我国小说写作实务和小说批评理论的发展，无疑是我国文学界面临并需要应答的时代课题。

我们编写《创意写作：虚构与叙事》一书，旨在把创意写作的理念和方法引入小说写作和小说研究领域。本书分为六章，分别是故事虚构、情节设计、人物塑造、环境描写、视角调控和声音配置六个方面。笔者试图从创意写作的意义上介绍和分析小说写作的技巧和原理。一方面，与现有的小说叙事学研究不同，本书从中外经典小说的案例分析和文本细读中阐释小说写作技巧，并且用小说文本分析中概括出的叙事成规指导小说写作实务；另一方面，与传统的小说写作读物不同，本书试图从整体上构建一个小说写作的理论框架，将小说叙事学的理论成果运用于小说写作技巧和原理的分析之中，较为完整地阐述小说写作过程中的虚构思维方法和叙事写作成规。因此，我们希望通过本书，在我国的小说写作和小说研究领域内创导一种创意写作

的理念和方法，既能为有志于写作小说的人们探索创造性的虚构思维方法提供一些可操作性的小说叙事成规，也能在中国文学界开拓一个有关小说写作技巧和原理的研究空间、一个虚构与叙事的创意写作研究阵地。

第一章　故事虚构

在创意写作中，小说写作是一种虚构类叙事写作实践。一方面，小说是叙事性文学作品，作者用语言文字来叙述故事，在语言符号的文学视像与文学意象中呈现故事；另一方面，小说又是虚构性叙事文本，作者通过虚构创意的小说思维方式收集和整理小说素材，构思小说的叙事线条。因此，写作小说不仅是一种故事虚构的创造性活动，而且是由故事虚构开始的。

第一节　故事的创意构思

小说是一种叙述故事的文学文本。然而与写实型叙事文本不同的是，小说是虚构型叙事文本，因为作者是通过故事虚构来写作小说的。虽然，小说中的故事素材可以是历史上或生活中真实发生的事件，甚至是有据可证的。但是，作者会将这些真实故事中的人、事、物视作小说写作的叙事题材，通过创意性的小说思维而对其进行一定的虚构处理，并用语言文字的符号媒介将头脑中虚构的故事情节书写出来。可以说，小说写作的创意性不仅表现在作者需要用语言文字来讲述那些曾经发生过或正在进行中的故事，还在于，作者必须依赖于自己的叙事感知和叙事想象的能力，驾驭这些历史或现实的故事。因此，故事的创意构思是小说写作的基础性技能，也是着手写作小说的第一步。

一、故事的起源

在人类生活着的大地上，每天都在发生着无数的故事。这些故事穿越时间和空间的阻隔，从远古时代流传至今；超越现实与想象的疆界，在有形的文本与无形的意象中构成了一个又一个叙事性的符号世界。正是这些曾经发生过或正在发生着的故事，给人世间带来了美妙的回忆和迷人的遐想，也给一些喜欢写作的人们提供了取之不尽、用

之不竭的小说写作素材。

1．故事起源于现实人生。　不管是否意识到，每一个人其实都是在用自己的生命编织着一个又一个故事，在个人的生命活动和生活行动中，亲历或发现着属于自己或来自他者的故事。“每个个体存在都是寻找叙事的生命。这不单是因为它力图发现一种方式来处理混乱无序的体验，也是因为每个生命永远都已是一个潜在的故事。”(1) 在人的身体和生活的时间结构中，故事赋予其生命的价值和人生的意义。我们甚至可以说，人们之所以会一往情深地留恋起逝去的岁月，抑或如饥似渴地向往着未来的生活，正是因为那些曾在过往的每个白天和夜晚所亲身经历的故事召唤着人们的人生记忆，因为那些正在身体中的叙事欲望和叙事想象激发着人们的未来憧憬。每个人的一生都在寻找着这种叙事的可能性和现实性，用个人的生命之躯在大地上书写着与自己相关的故事。当然，人们不仅亲历着现实人生中的各种事件和故事，这些现实人生中的事件和故事也往往会激活人们从事创意写作的冲动，成为作者选择和虚构小说的故事之源。

2．故事起源于历史文本。　人类的产生和发展本身就是一部在自然世界和社会世界之间书写出来的传奇故事。所以，人类学家、历史学家、社会学家、文化史学家和艺术家们，都以各种方式追溯、考察、阐释和叙述人类历史上曾经发生过的事件，并用各种符号媒介记录着这些历史上存在过的各种故事，使一代又一代的后来者能够穿过历史的尘埃和迷雾，从历史文本中遭遇和了解到先人们所经历的事件和故事。毫无疑问，被历史文本所记录下来的故事是人类文明的叙事性遗产。对于历史文本，人们既可以采取非虚构的文学叙事态度来编写历史故事、传记作品等，也可以运用虚构性文学叙事的方法来写作小说作品。因此，历史文本中的故事自然就成了小说写作的故事素材来源。

3．故事起源于想象世界。　人不仅是理性的动物，也不仅是符号的动物，而且也是想象的动物。因为人们不只是生活在现实世界之中，对他们直观感知到的东西作出理性的判断和行动，并且也是生活在想象世界之中，用个人头脑中的思想和身体中的情感来选择自己的行动意向，借助于幻想和想象去思索和体验那些在现实生活中无法直观感知的东西，那些用有形的符号媒介所难以呈现的东西，那些蕴含

着创造性的生命价值和生活意义的东西。可以说，想象力是人的创造性思维之源，也是故事虚构之源。人类依赖于想象的力量，挣脱着现实生活和物质世界中的种种禁锢、藩篱和束缚，在想象世界里开辟了一个故事虚构的天地。古人曾在幻想和想象的活动中编织过各种宗教故事、神话传说和童话故事，而活着的人们也时常凭借着叙事想象的欲望之翼，驰骋于现实生活世界的上空，在隐秘的心灵——情感活动中追怀和倾诉着一个又一个美妙而虚幻的故事。所以，小说作者便能从自己或他人的想象世界中发现和捕捉到小说的故事材料。

总之，现实人生、历史文本和想象世界是三个故事原型的主要来源。在故事虚构的过程中，作者既可以将已有的故事原型作为小说写作的叙事材料，也可以自己原创性地假想故事原型，而更多的情形是，作者往往会将已有的故事原型与自己原创的故事原型组合起来，从而构成小说写作的故事素材。

二、小说思维的特点

小说思维是作者使用语言文字来构思和叙述故事时所采取的思维方式。尽管，因写作个性和故事类型等方面的不同，每个作者会根据具体的写作情景和故事材料运作小说思维，然而我们还是可以从以下几个方面来概要性地阐述小说思维的一般特性。

1．语言媒介。　小说是语言艺术的叙事文本。正如画家用图像符号，作曲家用声音符号，舞蹈家用肢体符号创作艺术作品一样，作家是用语言符号构思和写作小说的。虽然，语言文字是一种符号媒介，是小说思维的符号材料。但是，作家在用语言符号叙述故事的时候，一方面，要将语言符号的材料改造为文学诗性的符号形式，使语言文字成为小说写作活动中的语言艺术符号；另一方面，又要用语言艺术符号来构思和书写小说中的故事，并将小说构思中的故事意象物化为由语言符号构成的叙事文本。因此，在小说思维的媒介上，作者是通过语言文字的符号媒介来叙述故事的，小说故事寄生于语言媒介之中。

2．感性表征。　在写作小说的过程中，作者总是会沉浸于文学叙事的情感激动和心灵撞击之中。这种由叙事欲望和写作意图所表现出

的感性叙事意向，不仅使作者采取了感性体验的方式使用语言艺术符号，将个人的情感经验投射到被使用的语言文字之中，而且也使小说故事的文本形式上被赋予了感性的特质，作者要通过语言媒介中的情感节奏和感性表意来叙述故事，用一种文学视像的形态展现小说故事中的感性意义。因此，在小说思维的意向上，作者是在感性表征的活动中叙述故事的，小说故事的生成与呈示都指向感性表征的文学视像或文学意象。

3．叙事线条。　小说是讲故事的文学体裁，所以，作者构思和写作小说时，必然要围绕着特定的叙事线条来设计小说故事。虽然，作者可以打乱故事素材中不同事件的时间顺序和逻辑关系，在小说的故事中加以重新设计和组接，但是，小说中的故事必须呈现为一种叙事线条，作者需要在叙事线条的框架下考虑小说故事中的情节、人物和环境等小说叙事要素，以及这些叙事要素之间的关系。因此，在小说思维的程序上，作者是在叙事线条的设计和组织过程中叙述故事的，小说故事中所有的叙事要素都是在叙事线条的组织结构中获得各自的位置，形成相互的关联。

4．叙述话语。　小说是虚构类叙事文学作品，所以，作者写小说不只是要讲述一个故事，甚至也并不局限于在叙事线条中塑造人物形象，描写环境的氛围。不管自觉与否，作者总是会在被叙述的故事中表露出自己的叙述态度和叙述倾向，以及与此相关的价值观念、道德伦理、人生理想等。不仅如此，作者甚至会潜入到小说故事的叙述过程之中，与小说的叙述主体进行交流和对话。因此，在小说思维的取向上，写作者必然会在讲述故事的过程中直接或间接地流露出某种叙述话语，小说故事的字里行间也自然会不时地闪现出隐含作者的叙述声音。

5．创意编码。　小说写作既然是一种故事虚构的创意写作实践。作者要完成一部具有创作个性和写作风格的小说作品的话，必然要在情节设置、人物刻画、环境描写和遣词造句等方面表现出一定的独创性。当然，作者不光是用叙事要素和语言符号来构思和书写小说故事的，而是要用叙事要素和语言符号的组合规则来叙述故事，是用语言符码和叙事符码来从事小说叙述活动的。尽管，作者会使用一些现有的叙事符码和语言符码，在文学叙事成规的框架下叙述故事。但是，

要想写出一部成功的小说作品，作者必然要修改、补充和推翻现有的文学叙事成规，将个人的感性体验和叙事发现引人小说思维的编码行动之中。因此，在小说思维的编码上，作者往往会通过改变一些规范的叙事符码和语言符码，进而在创意编码中叙述故事，小说故事的写作技巧中也总是会体现出作者的创意性文学叙事的才华和智慧。

总之，小说思维是故事虚构中的创造性思维方式。我们从语言媒介、感性表征、叙事线条、叙述话语和创意编码五个方面，概述了小说思维的一般特点。其中，语言媒介是小说思维的符号载体，感性表征是小说思维的构思特质，叙事线条是小说思维的想象构架，叙述话语是小说思维的叙事取向，创意编码是小说思维的动力机制。因此，小说写作是一种以故事虚构为核心的创意写作。

三、小说虚构的路径

小说是一种故事虚构的文学文本。作者可以选择并运用各种小说虚构的方法，从事并完成小说写作的创意性故事虚构。我们将从以下四个方面分析小说虚构的基本路径。

1．两种故事原型。　小说的故事素材既可以来源于现实生活、历史文本，也可以取材于想象世界。一般地讲，作者往往是由某个故事原型的触发而开始小说虚构活动的。根据故事原型的文本特性，我们将其分为下述两种类型。

（1）艺术类故事原型，是作者从艺术作品中选取的小说故事原型。一方面，作者可以将非文学类叙事艺术文本中的故事原型演绎为小说作品中的故事，如，根据绘画、影视剧中的故事写作小说等；另一方面，作者也可以从文学叙事文本中选择故事原型，并将其演绎为小说文本中的故事情节，如，小说中的故事情节可以取材于叙事诗歌、文学剧本等。当采用艺术类故事原型从事小说虚构的时候，作者先要找到小说虚构的可操作途径，并运用语言符码和文学叙事符码进行演绎性改编或创作。

（2）非艺术类故事原型，是作者从艺术作品之外选取的小说故事原型。它既可以是现实生活或想象生活中的故事素材，也可以是书写文本或口述文本中的故事素材。与艺术类故事原型的构思不同，在

对非艺术类故事原型进行小说虚构的时候，更需要作者具有文学叙事的创造性才华。作者既要在非艺术类故事素材中获得某种艺术发现，继而又能运用语言符码和文学叙事符码具体地构思和写作小说作品。

2．两大构思意向　。受到作者的个人性格、小说的写作心境和故事的素材来源等方面的影响，作者写小说时时常会表现出相应的小说虚构意向。我们可以从创作个性的角度区分为以下两种小说构思意向。

（1）外向型构思。作者倾向于面向外部世界中的人、事、物，将小说虚构作为一种投身现实生活的姿态，在客体世界中发现叙事思维的灵感，并在现实生活的观察和体验中构思小说故事。因此，外向型构思的作者擅长于从现实生活中挖掘小说故事的素材，侧重于根据生活固有的样式和生活本身的逻辑设置小说的情节线索、人物关系和环境景象。

（2）内向型构思。作者沉浸于个人的内心世界，将小说虚构定义为一种远离现实生活的方式，从自身的记忆、梦境和幻想中搜寻那些隐秘和玄妙的事件，并在想象生活的内省和冥想中从事故事构思的活动。所以，内向型构思的作者习惯于从自己的想象生活中编织小说故事的素材，侧重于依照生活可能有的样式和生活假想的原则从事小说虚构。

3．两类虚构幅度　。作者所收集的故事素材在史实性或实存性上有两种类型：一是故事原型是作者虚拟的，是作者从自己的想象世界中拟造的，或者是作者将现实世界中不相关的人、事、物串联而成的；二是故事原型是真实的，作者是从历史的或现实的真实事件中选取的。有的作者喜欢使小说故事具有历史的或现实的真实感，而有的作者却更愿意将小说故事指向某种开放的想象空间，所以，在小说虚构程度上就会出现以下两种情形。

（1）限制性虚构。作者主要是在叙述话语层面上从事小说虚构活动，而不对故事原型中的核心要素进行篡改或变异。这些核心成分涉及故事原型中主要人物的姓名和命运；主要事件的年代、基本经过和结局；主要环境的时空位置等。所以，限制性虚构主要表现在叙事时态、叙事视角和叙述声音，以及一些次要的人物、情节或场景等方面的故事虚构，然而，小说中的核心叙事要素与故事原型中的核心要

素之间不能构成叙事层面上的矛盾和冲突。也就是说，作者在使用限制性虚构的方法时，必须忠实于故事原型中的核心要素。

（2）非限制虚构。作者是在叙述话语和故事叙事两个层面上进行小说虚构。一方面，小说的故事原型本身是假想的，小说中的核心叙事要素来源于作者自己假想的故事原型，因而并不需要参照历史人物或历史事件的历史真实性，也可以摆脱来自现实生活的真实存在方面的要求；另一方面，小说的故事原型是真实的，是曾经存在或现在发生的故事。但是，作者通过对这些历史的或现实的故事原型中的核心要素进行嫁接和组合，形成小说的叙事素材。所以，非限制虚构表现为，作者是在叙述话语和故事叙事两个层面上从事小说虚构，或者故事原型是作者假想的；或者作者改变真实故事原型中的核心要素，将不相关的人物、事件和场景组合成某种小说叙事素材。因此，作者在运用非限制虚构方法时，不仅可以改变故事原型中的核心要素，而且能够假想某种故事原型。

4．两个虚构层次。　虽然，小说中的故事既可以是间接获取的，是作者从文献的、图像的、口述的和视听的故事素材中收集的，也可以是直接经历的，是作者从自己的人生经验和生活体验中积累起来的故事素材。然而，作者要对这些间接或直接得来的故事素材加以选择、加工和提炼，并用语言文字将它们叙述出来。所以，小说虚构是在下面两个层次上进行并完成的。

（1）叙事要素虚构。故事素材是小说写作的故事原型及其片段，作者总是会对故事素材进行一定的修改和重组，对故事素材中的人、事、物等各种故事成分进行限制性或非限制虚构处理，进而设计小说的人物、情节和环境等叙事要素。因此，叙事要素虚构表现为，在小说虚构中，作者将故事素材中的某些故事成分进行选择和改造，而构成小说叙述中的叙事要素。

（2）故事形态虚构。小说写作可以被理解为两种故事形态之间的转换。一方面，故事素材中的故事原型是一种生命活动和生活样态的故事形态；另一方面，小说作品中的故事形态则是一种由语言文字书写并呈现的文学叙事文本。所以，小说的虚构不仅是作者对叙事要素的虚构，而且也是在故事形态层面上的虚构，作者是用语言符号的叙事形态来叙述原生态的故事形态，以小说文本的样式呈现现实的、

历史的或想象的生活世界中的故事。

总之，在小说虚构的过程中，作者总是会面临不同的选择。在上述四种小说虚构的途径中，前两种是作者可以自由选择的途径。在故事虚构的对象上，作者可以选择艺术类故事原型或者非艺术类故事原型；在故事虚构的意向上，作者也能够采取外向型构思或者是内向型构思，并且，作者也可以采用某种综合性的小说虚构策略，在同一部小说中，将艺术类的故事原型与非艺术类的故事原型组合成小说故事素材；有所侧重地采取外向型构思与内向型构思。但是，后两种则是作者必须二者取一或者兼而取之的。一方面，在故事虚构幅度上的二者取一，作者必须决定是运用限制性虚构还是非限制虚构，而不能在同一部小说中兼用两者，因为限制性虚构与非限制虚构是两种对立的小说思维途径；另一方面，在故事虚构层次上的兼而取之，作者必须在故事要素与故事形态两个层面上进行小说虚构，而不可能只在单一的层面上从事小说虚构，理由在于，小说写作的叙事创意性既表现为叙事要素层面上的虚构，作者要对故事原型中的故事要素进行增删和重组，又表现为故事形态层面上的虚构，作者要将故事素材中的原生态故事形态转变为小说文本中语言文字的叙事形态。因此，故事的创意构思总是在叙事要素和故事形态的层面上，以及两个层面的互动中进行并完成的。

第二节　写作小说

写作小说实际上涉及两个方面的问题：一个是故事虚构的叙事层面，作者如何以虚构的方式在头脑里构思出一个活生生的故事；一个是叙述故事的文体层面，作者如何将虚构的故事用语言文字书写出来。所以，小说的初习者不仅要知道如何虚构小说中的故事，而且要了解如何用语言文字来叙述故事。这就需要我们将故事与叙述区分开来，进而探讨作者应该如何应对写作小说中的两个基本问题：写什么与如何写。

一、故事、叙事与叙述

法国学者热奈特曾对叙事一词进行了考察和界定，指出，小说的叙事包括三个含义。[(2)] 其中，故事，是被小说作者所叙述的全部故事事件，而这些故事事件存在于小说作品之外，它们或者是取材于历史的和现实的故事，或者是作者虚构想象的故事，但都只是小说的叙事材料；叙事，是小说作者运用语言文字所叙述的故事事件，这些故事事件存在于小说作品之内，构成了小说中的故事内容；叙述，是小说作者叙述故事的行为，既表现为作者选择故事的叙述态度、构思故事的虚构技巧，也表现为用语言文字叙述故事的文体技巧，以及在小说叙事中所表征的叙述话语。

热奈特将叙事的概念析离出故事、叙事和叙述三种含义，目的是想将小说研究集中于小说作品中的叙述话语，以至于他的小说叙述学研究忽视了小说叙事线条中的结构分析。如上所述，小说写作首先是故事虚构。所以，从小说写作的程序上看，作者首先要确定如何找到小说的故事素材，并对故事素材进行筛选、梳理和构造；其次要运用小说的虚构技巧来构思具体的小说故事内容，拟想和设置小说将要叙述的人物、情节和环境；最后，依照小说的写作意图和构思的叙事线条，运用语言文字和故事叙述的修辞技巧写作小说，在小说文本的叙事线条中表征作者的叙述话语。于是，写什么便成为作者准备写作小说时会遇到的首要问题。

二、写什么

写什么的问题，其实是小说作者的一种叙事愿望和叙述期待。作者想选择什么样的故事，并希望通过被叙述的故事满足个人的叙事欲望和叙事乐趣，通过小说写作来实现自己的创意写作冲动，证实个人的写作能力，以叙述故事的方式对自己或向不在场的读者传递某种独特的生活感受和人生理想。所以，一个想要在小说写作上获得成功的作者，总是会十分谨慎地选取故事素材或故事原型。或者说，在写什么的问题上，作者通常会自觉或不自觉地进行某种综合性的考量和权衡。虽然，在写什么的问题上，并不存在着固定的、统一的和永恒的答案，可是，我们还是能从小说写作者的成功经验和失败教训中找出一些规律性的东西。

1．具有叙事价值的故事。　　瓦特曾在分析小说兴起的原因时指出，小说作者之所以深切地关注普通人的日常生活，主要依赖于两个基本的条件：一是社会高度关注每一个人的价值；二是对普通人多样性的信念和行为的详细叙述能引起读者大众的兴趣。[(3)] 虽然，关注和叙述普通人日常生活中的故事，是小说兴起的重要历史原因，然而，普通人日常生活中的故事并不都具有叙事价值，更不能直接地搬进小说作品之中。理由在于，一个故事题材能使小说作者感兴趣，进而成为小说写作的素材，必须具备一定的叙事价值。人们固然可以从不同的角度找出各种尺度，来衡量某个故事素材是否具有叙事价值，然而一个根本性的尺度是，故事素材中是否隐含着某种崇尚人的价值、生命的意义和人生理想的叙事可能性。也就是说，只有作者从那些故事原型中找到了某种潜在或显在的人文关怀取向，才算是拥有了具有叙事价值的故事。

2．感动作者的故事。　写作小说需要某种叙事欲望和写作冲动。这不仅因为，作者提笔写作小说时需要一定的写作动力，这种写作的原动力既可以是发自作者内心的叙事意向，也可以是因外部的刺激而激发的叙事激情，而且在于，小说是通过故事的叙述来打动读者的。所以，作者应该选取那些曾经感动过自己的故事。如果作者没有为之感动，那么，任何故事原型都不会激起作者内心深处的叙事欲望。只要作者未被真切地感动，即使那些故事原型被书写成小说中的叙事要素，这样的小说故事也不会感动读者，因而也肯定不是一部好的小说。

3．令人可信和有所发现的故事。　　小说的故事虽然是作者虚构的，然而虚构并不等于虚假。其实，小说中的故事之所以能够感动作者，不单因为作者对故事素材是切身经历过或是潜心体验过的，并且也在于，作者对故事素材中的叙事价值和叙事意义是有所发现的。可以说，可信度和叙事价值、叙事意义的发现是作者选择小说故事素材的重要依据。所以，对于那些作者虚拟的或鲜为人知的故事原型，作者必须考虑，这些故事原型是否具有生活的合理性和阅读的可信性；而对于那些名垂史册或家喻户晓的故事原型，作者也应注意到，自己是否已在这些广为流传的故事材料中挖掘出新的叙事价值和叙事意义，找到一些属于作者独创性的东西。所以，小说写作其实是一种探

险式的发现和创造性的开掘，作者既需要故事虚构的智慧和才能，也需要叙事创意的勇气和魄力。

4．能被驾驭的故事。　每个作者都应根据个人的叙事经验和写作能力来选择故事素材。因为写什么的问题既是一种叙事欲望，也涉及叙述能力的问题。这不仅与作者对特定故事素材的生活经验密切相关，而且也离不开作者对某类故事素材的叙事技能。因此，一个故事原型不光要能够感动作者，并且能为作者所驾驭。而所谓驾驭，其实是说作者在选择写什么的时候，要对自己的叙事技能有一个客观而准确的判断，对自己的叙事调控可能性有一个预期的评估。

总之，写什么的问题涉及上述四个方面。要想从创意写作的意义上从事小说写作，作者总是会自觉或不自觉地考虑这些方面。选择什么样的故事原型，以及作者是否被故事原型中的人物和事件所感动；被叙述的故事是否具有可信性，以及作者能否根据故事原型来构思和写作，最终完成一部小说作品。所有这些都是作者正式动笔写作之前必须面对并解答的问题。

三、怎么写

怎么写是一个小说写作中的叙述技巧问题。概括地讲，小说的叙述技巧涉及两个方面。一方面，作者要运用故事虚构的叙事技巧来编写故事，使小说中的故事能够吸引和感动读者；另一方面，作者又要通过遣词造句的文体技巧来写作小说，用语言文字的感性化和图式化的方式叙述故事，给读者提供某种感性的文学视像和文学意象。因此，我们可以在叙事技巧和文体技巧两个层面上谈论怎么写的问题。

1．叙事技巧，是编故事的技巧。　虽然，编故事并不是小说作者特有的技巧，剧作家等叙事文本的作者同样也需要具备一定的编故事技巧。但是，一个写作小说的作者，首先必须掌握编故事的技巧。一个不能编写故事的作者，永远不可能是一个成功的作者，而一个蹩脚的故事情节也永远不会成就一部好的小说。从叙事技巧上讲，作者是在两个层面上编写小说故事的：一是选择故事素材；二是设计小说故事。在选择故事素材时，作者既可以采用已有的故事素材，对曾经发生过的或艺术作品中的故事素材进行叙事编写；也可以发明故事，在

自己的头脑中幻想或想象出一些故事事件，并且，通过限制性虚构或非限制虚构的途径，将所选择的故事素材进行重新编排和组合。在设计小说故事时，作者既可以依照故事素材的时间线索安排小说中的情节、人物和场景，也可以打破故事素材中事件的顺序次第及其时间长度，在小说故事中设置叙事序列、人物关系和主要场景。所以，编故事的技巧不仅是小说作者的叙事技巧，而且也是小说写作的首要叙事技巧。

2．文体技巧，是写故事的技巧。　一般地讲，编故事的结果是作者草拟了一个完整的小说写作大纲，设计了一个有关情节、人物、场景等在内的故事要素一览表。接着就要根据这个写作大纲或故事要素一览表进人语言文字的书写程序。所以，怎么写又是一个如何用语言文字叙述故事的叙述技巧问题。虽然，语言文字本身只是小说写作的符号材料，而作者所运作的小说语言则是一种文学叙事的语言符号。俄国形式主义文论家们曾用“诗性语言”来界定文学作品中语言文字的符号特质，并以此区别于非文学文本中的语言文字。由此看来，写作小说实际上是作者将语言文字从符号材料改造为小说叙述的文体形式的过程。应该指出的是，小说写作的文体技巧主要表现为某种写故事的感性修辞技巧。一方面，它是一种文句修辞，作者要在小说文本的横组合和纵聚合两个方向上，通过语言文字中的字、词和短语、句式等的遣词造句方式，在语音、语义层面上从事语言修辞活动，赋予小说文本中的语言文字某种图式化或意象化的感性取向；另一方面，它又是一种叙事修辞，作者要在小说故事的叙事线条上，通过人物的言行举止、情节的事件线索和场景的具体氛围等途径，在讲述和展示的叙事方式中刻画人物形象、叙述故事情节、描绘叙事场景。也就是说，在文体技巧上，小说的感性修辞不只是音韵和语法层面上的文句修辞，而且也是叙述故事层面上的叙事修辞。因此，就小说文体技巧而言，隐喻、含混、反讽、重复、象征等修辞技巧，不但被用于小说的词语、句子、段落等语言要素方面，也被用来修饰小说中的人物、情节和场景等叙事要素方面。

总之，怎么写的问题既是叙事技巧的问题，也是文体技巧的问题。作者必须通过两个方向上的故事虚构实践活动，才能真正地予以回答。也就是说，怎么写实际上是一个小说写作的技术操作问题，需

要作者将编故事的技巧与写故事的技巧结合起来。既要在编故事的方向上施展故事虚构的技巧，根据故事原型构思小说的叙事线条，又要在写故事的方向上实现故事虚构的技巧，用文学语言将构思好的叙事线条书写出来，最终完成一部小说作品。

第三节　小说写作的技能培养

故事虚构固然需要一定的创意写作才能，然而更需要各种创意写作技巧。而小说写作的技能与其说是天赋的，倒不如说是后天习得的。无论是自学习得还是专业习得，小说写作的技能都离不开作者勤奋和刻苦的写作实践。每一个小说作者都是在小说写作技能的培养过程中成长起来的，而一个成熟和成功的作者往往表现在他能够自觉和自如地运用小说写作的技巧。应该明确的是，故事虚构的写作技能是一种感性创意的操作技能，而不是一种理性创意的分析技能，需要作者在具体的写作活动中培养和训练。因此，我们将从写作经验的积累、写作技巧的训练和写作模式的创新三个方面，探讨如何培养小说写作的故事虚构技能。

一、写作经验的积累

小说的写作经验是作者在日常生活中点点滴滴地积累起来的。它既来自于作者的小说写作实践，是作者在具体从事小说的构思和书写过程中累积起来的，也生成于作者的生活实践之中，是作者在对日常生活的观察、思考，以及对自然、社会和人文等相关知识的了解和掌握中积淀下来的。

1．阅读与习作。　大量地阅读文学作品，特别是挑选一些经典和优秀的小说作品，进行朗读和细读，是小说写作经验积累的基本途径。习作者可以通过有声朗读的方式背诵一些文学名篇中的句子和段落，也可以通过细心默读的方式鉴别小说作品中的精彩之笔或疏漏之处，培养小说的阅读兴趣、鉴赏趣味和解读能力。当然，小说写作经验的真正积累还需要通过持之以恒的写作实践。尤其对于初习作者来说，更需要养成一种用语言文字编写故事的习性，许多作家便是从写

作日记、书信、小故事等方式开始练习小说写作的。

2．观察与内省 。文学是人学，而小说写作是一种面向人生经验和生活体验的创造性活动。所以，小说写作经验的积累必然与作者的人生成长之间有着密不可分的关系。小说写作实践可以使作者养成一种反思人生和反省自我的生活方式，一种独立思考的人生态度和超越现实的价值取向。作者要用自己的身体和心灵留心自身周遭已经存在和正在发生的各种事情，培养敏感的感知力、通透的感悟力和丰富的想象力。一方面，作者要细心地观察各种自然现象，诸如，自然界的山水花木、飞禽走兽、四季气候等，耐心地审视各种人际关系和社会关系中的人、事、物，尤其是不同人物的外貌、服饰、性情、言谈举止和身份标志等，以及在不同语境下的行为方式、肢体神态和文化习俗等；另一方面，作者要自觉地进入自身的内心世界，面向自己的身体和心灵，潜入自我的内心深处，在个人的隐秘而灵幻的想象世界中追逐意识与无意识之流，诸如，收集梦中的碎片，回忆往事，想象未来，自我对话等。不仅如此，作者还要养成将自己观察中的发现和内省中的感悟随时记录下来的习惯，这些记录往往会成为日后写作小说的重要素材。

3．欲望与策略。 作为创意写作实践，小说写作必须是一种充满自信和激情涌动的创造性活动。如果没有自信或缺乏激情的话，是无法从事小说写作的，即使被逼无奈或硬着头皮从事小说写作活动，写出来的也只能是一些干巴巴的东西。所以，写作欲望是作者写作小说的初始动力。作者需要培养小说写作的欲望和冲动，才能有效地进入到写作小说的状态和行动之中。当然，作者不能单凭写作欲望的原始冲动来从事小说写作，而需要策划小说写作的步骤，制定一个可操作的小说写作策略。作者不仅要收集和整理故事素材，拟定小说写作的提纲，而且要深入地体验和设想小说故事要素中的人物、情节和场景，甚至要对小说故事的阅读对象有一个初步的预期。更为重要的是，作者要恰到好处地把握和调控自己的叙事欲望和写作冲动，充分地酝酿和积聚小说叙事的欲望，及时地将叙事欲望转换为小说写作冲动，既不要在没有叙事欲望的情形下硬写，也不能将小说写作的创作冲动流失。

总之，小说写作经验既是一种作者在故事虚构实践中积累起来的

创意写作经验，也是作者的性格个性和创意素养在小说写作活动中的转换和体现。对于一个成功的小说作者来说，不仅要阅读各种小说名作，而且要养成从事创意写作的兴趣和习性；不仅要细心地观察自己身边的各种自然和社会的现象，而且要时常地反省自己的心路历程和思想情感。在具体从事小说写作的时候，作者不仅要在内心深处激发起创意虚构的叙事欲望，而且要根据特定的小说类型和个人的写作情况制定一个切实可行的写作。

二、写作技巧的训练

应该看到，小说写作技巧的训练既是一个逐步提升的过程，又是一个发现自我和开发自我的过程。这就需要我们确立一种循序渐进的小说写作技巧训练的策略。

1．由浅入深。　小说写作技巧的训练是一个由浅入深的过程。一个作者不可能、也没有必要在学会了所有的写作技巧之后，才去从事小说写作。因为小说写作技巧是一种具体的故事虚构规则，同一种写作技巧并不总是适应于不同的小说类型，并且，各种创作方法和小说风格也会有相应的写作技巧。所以，这既有一个是否适应具体的小说类型、创作方法和小说风格的问题，也有一个是否适用习作者写作能力的问题。这就需要采取一种由浅入深的写作技巧训练方法。这不仅因为小说写作技巧的练习需要一个渐进的过程，而且在于，小说写作技巧的训练本身就是一个不断激发叙事欲望和写作冲动的过程。因此，小说初习者在训练写作技巧的时候，一方面要分步骤地练习技巧，从故事虚构、设计小说故事的叙事线条入手，然后进入到用语言文字具体地书写小说故事，有步骤地进行叙事技巧和文体技巧的训练；另一方面要分阶段地练习技巧，从讲故事到写故事的初级训练开始，转入人物速写、场景描绘的中级训练，最后进入写作小小说、短篇小说，以至于中篇小说和长篇小说的高级训练，有序地进行由简到繁、由易到难的训练。因此，小说写作技巧的训练是一个有步骤的由浅入深的过程。

2．从记忆到想象。　小说写作技巧的训练是一个从记忆到想象的过程。记忆和想象是小说写作技巧训练中的两个基础性写作能力。小

说初习者首先应该从个人的故事记忆之中挖掘小说写作的动力，从记忆库中选择那些影响最深或最感动的故事写起。这不仅因为那些难以忘怀的故事往往能够唤醒和激活初习者的写作欲望，而且在于，小说写作技巧的训练不只是书写技能的培养，更重要的是要引导小说初习者养成一种反思人生和人文关怀的习性，通过揭开那些尘封于记忆中的故事，作者能够自觉地检视自己的人生历程。当然，从作者的记忆中唤醒和激活写作欲望只是小说写作技巧训练的出发点，初习者还需要借助于想象的力量进行故事虚构，不但要对记忆中的故事原型进行修改和重组，而且需要逐渐地培养小说故事的虚构想象力。每个人的生命时间和生活空间是非常有限的，留存在每个小说初习者记忆中的故事原型也是十分有限的，并且，光是从作自身的记忆中搜索小说故事的叙事资源也不利于开发写作者虚构和创意的能力。因此，小说写作技巧的训练进程表现为，初习者先要从自己的记忆世界中寻找故事，然后才拓展到想象世界，在超越现实和开拓自我的过程中从事故事虚构和创意写作的实践活动。

3．模仿中发现。　小说写作技巧的训练是一个在模仿中发现自我的过程。模仿是一种天赋的人之本能，也是每个人接受知识和学习技巧的初始能力。小说写作技巧的训练也不例外。初习者可以模仿经典或畅销小说作品段落中的写作技巧，诸如，故事情节和人物对话的设计，人物、景物和场景的描写，以及语言文字的遣词造句等。可是，模仿毕竟是写作技巧训练的入门阶段。作者不仅要模仿和借鉴他人的写作技巧，将其运用于自己的小说写作实践之中，而且应该自觉地探索适合自己写作个性和小说叙述的写作技巧，在具体的故事虚构和小说写作实践中总结经验，发现自我。因此，小说写作技巧的训练不仅是习作者的模仿习得活动，更重要的是作者在故事虚构和写作个性方面的发现自我和开发自我的过程。

4．由刻意到自如。　小说写作技巧的训练是一个由刻意到自如的过程。小说写作是有技巧的，并且，小说的写作技巧是可以被人习得的。一般地讲，每一个作者都在有意识或无意地运用一定的写作技巧来创作小说作品。问题在于，初习者往往会比较刻意地使用小说的写作技巧，总是力图在自己的小说中表现一些故事虚构的技巧或语言书写的技巧，因而难免会在小说作品中留下一些生硬而刻板的技巧痕

迹。而一个成熟的作者却能娴熟而自然地运用小说的写作技巧，以至于作者本人并不意识到自己是在用技巧写作。或者说，小说写作技巧变成了作者自如运行的写作技能。所以，由刻意到自如是每个小说初习者训练写作技巧过程中所面临的基本问题。可以说，小说习作者常常需要经过一个刻意模仿到熟能生巧的过程。最初，习作者要有意识地认识、模仿和使用一些现有的写作技巧，只有在熟练掌握了相关写作技巧之后，才能做到自然地运作。因此，小说初习者必须自觉地意识到，写作技巧只是小说写作的叙事成规，刻意地使用小说写作技巧也只是初习者的早期练习阶段，而小说写作技巧培育的最终目标在于，要使写作技巧融化到写作者自己的小说叙事行动之中，成为一种运用自如的小说写作技能。

总之，循序渐进是小说写作技巧训练的基本策略。一方面，在写作技巧的培训进度上，既有一个由浅入深的过程，习作者必须有步骤、分阶段训练，又有一个从记忆到想象的过程，习作者可以先从自己的故事中学习叙事技巧，继而用他人的故事来练习故事虚构的技巧；另一方面，在写作技巧的技能开发上，既有一个模仿中发现的转变，习作者应该在借鉴经典或畅销小说写作技巧的过程中，积极地探索和发现适合自己的写作技巧，又有一个由刻意到自如的过程，习作者应该先有意识地使用一些小说写作技巧来构思和书写小说，并在不断地写作实践中，将小说写作技巧融化到自己的写作行动之中，达到一种运用自如的境界。

三、写作模式的创新

在小说写作过程中，作者不仅要使用语言符号和叙事要素，而且也要运用语言符号和叙事要素的组合成规，运用小说写作史上一些约定俗成的语言符码和叙事符码。所以，写作模式是小说写作中形成的一系列叙事成规，既表现为某种小说书写模式，一种小说文本的书写规则，也表现为作者的叙事感知模式，一种小说叙事的思维方式。然而，一个勇于探索的作者总是会对既有的小说叙事成规有所改造，在具体的小说写作实践中有所创新。作为故事虚构的创意写作，小说写作的创造性表现在写作模式的创新，也就是书写模式和感知模式的创

新。

1．书写模式的创新。　当作者熟练地掌握了一定的小说写作技巧之后，就会将相关的写作技巧整合成某种小说书写模式。但是，小说写作是一种创造性的活动，作者总是会根据自己的写作个性和特定的小说类型，对规范的叙事符码和语言符码进行修改和重组，进而在现有的叙事符码和语言符码的新的组合方式中创造出新的小说书写模式。以叙事符码为例，因果关系是小说情节的叙事符码，通常是指两个以上的情节性事件所构成的内在逻辑关系，因而也可称为小说情节的书写模式。当作者在具体使用这一小说情节的书写模式时，既可以表现为人物行动上的因果关联，也可以表现为人物意识上的因果关联，或者表现为人物意识与人物行动之间的因果关联。虽然，作者并没有改变因果逻辑式的叙事编码规则，但是，作者将因果逻辑式的叙事符码用于塑造小说中的人物，而不是小说的情节性事件。因此，这种因果逻辑式的叙事规则已经不再只是小说情节的书写方式，而被赋予了小说人物方面的叙事功能，是一种小说人物的书写方式。这就创造了某种人物层面上的因果逻辑式的叙事符码，一种因叙事符码在小说书写方式上的新的组合而生成的新的叙事符码。

2．感知模式的创新。　一般地讲，小说的书写模式是建立在相应的叙事感知模式基础之上的。所以，小说的写作模式是由两个层面构成的叙事写作形态，一个是符码运作层面的书写模式；一个是符码生成层面的感知模式。前者是作者在写作模式的叙事语汇层运作，因而书写模式的创新主要表现为对现有小说写作的叙事符码和语言符码在小说故事组合方式上的改造；后者则是作者深入到写作模式的叙事思维层，因而感知模式的创新涉及对于现有小说写作的叙事感觉和叙事感知方面的变革。也就是说，当作者无法用现有的语言符码乃至叙事符码来表达自己的叙事感知的时候，就会从自己的叙事体验和叙事感悟中发现某种独特的叙事感知，并将这种个人发现的叙事感知投射到自己的小说书写模式之中，转换为某种小说书写的叙事符码和语言符码。与书写模式的创新不同，感知模式的创新不只是对于既有的小说书写模式的改造，而是创造出一种新的叙事感知模式，表现为一种对于小说故事中情节、人物、环境等要素的叙事思维方式上的变革，并往往会生成一些小说故事的叙事符码和语言符码。如上所述，因果逻

辑是小说情节的叙事符码，在具体小说的构思和书写过程中，当作者无法用因果逻辑关系来组合小说情节上的不同事件的时候，便会由小说写作模式结构中的语汇表层转入语义深层，运用自己独特的叙事感知来构造某种叙事感知模式，进而创造出某种新的叙事感知模式，以及由此生成小说情节书写模式中的新的叙事符码。例如，小说《边城》中，沈从文在处理翠翠父母的爱情故事与翠翠的爱情故事之间的小说情节关系时，并没有套用因果逻辑的叙事线条，而是根据自己对于该小说故事素材的叙事感知和叙事感悟，创造了一种隐喻—象征逻辑关系的叙事感知方式，并将这种小说写作模式语义层上的叙事感知方式表现为一种小说的书写模式，具体表现为，作者将翠翠父母的恋爱悲剧故事不时地插入翠翠的爱情故事之中，使母女两人所经历的爱情故事之间构成了一种隐喻—象征的逻辑关系，从而在小说的情节线索中创立了一种隐喻—象征逻辑式的叙事符码。因此，沈从文从自己独特的叙事感知出发，通过小说故事中翠翠母女两人在爱情命运上的深刻而独到的叙事感知和创意性叙事感悟，突破了已有的小说情节性事件之间的因果逻辑式叙事符码，出色地创造了一种以隐喻—象征为叙事逻辑关系的小说感知模式及书写方式，从而使《边城》小说整体上笼罩着一层浓郁的感伤氛围，以及广阔的叙事想象空间。

总之，从写作经验的积累、写作技巧的训练到写作模式的创新，构成了小说写作技能培养上的三个依次发展的阶段。其中，写作经验的积累是基础性训练阶段，主要是给初习者提供小说写作素养方面的训练；写作技巧的训练是基本训练阶段，目的是向习作者传授小说写作的专业知识和操作实务；写作模式的创新是开发性训练阶段，旨在拓展作者的创意写作思维。

第四节　故事虚构习题

一、在你的个人经历中，有哪件事是最难忘的？用回忆的方式讲述或撰写一个难以忘怀的故事。

二、在你欣赏过的影视作品中，你对哪个作品中的故事印象较深？用概述的方式讲述或撰写该作品中的故事。

三、你知道哪些神话传说、历史故事或民间故事？用改编或演绎

的方讲述或撰写该作品中的故事。

四、现实生活中有何故事曾深深地感动过你？用讲故事的方式讲述或撰写该故事。

五、你从广播、电视、网络、报纸等媒体中了解到哪些新闻故事？用小说虚构的方式讲述或撰写该故事。

---

(1) 理查德·卡尼：《故事离真实有多远》，王广州译，广西师范大学出版社，2007年，第224页。

(2) 热拉尔·热奈特：《叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社，1990年，第6～8页。

(3) 伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》，高原、董红均译，生活·读书·新知三联书店，1992年，第62页。

第二章　情节设计

情节是故事虚构活动中的基础性要素。亚里士多德指出，悲剧中，情节是第一，也是最重要的成分。[(1)] 其实，情节不仅是戏剧表演的首要成分，也是小说写作的基本叙事要素。没有情节就不能构成一部小说，而一个懂得如何写小说的作者，总是会将情节设计放在故事虚构的重要位置。故事虚构之后，作者需要具体地设置小说的情节线索，将故事虚构中的事件分配到小说的情节线索之中。因此，情节设计是继故事虚构之后的基础性小说写作技巧。

第一节　情节线索

一部成功的小说先要有一个好的故事。所以，在小说的叙事要素中，情节是基础性的叙事要素之一。在小说情节设计时，作者不仅要选择故事素材中的事件、人物和环境等要素，设计成一个小说写作一览表，而且要将这些要素在时间与逻辑的关系中串连成一个有机的情节线索，使小说中主要的事件、人物和环境在情节线索中占据各自的位置。因此，我们首先要探讨情节线索的构成与特性。

一、情节线索的构成与特性

在设计情节线索时，作者总是需要在两个层面上进行，一个是情节线索的结构层面，在小说故事的时间序列中安排小说中主要的人物、事件和环境，从而形成某种情节性的叙事线条；另一个是情节线索的逻辑层面，在时间序列中的叙事要素之间引入逻辑关系的动力机制，使情节线索中的不同事件贯彻着某种逻辑关联的纽带，以及人物行动背后的叙事动力机制。

1．情节线索的基本构成。　因为作者需要通过某种情节线索来叙述小说故事中的事件。所以，小说中的情节线索是由各种事件串联起来的一根或多根情节链条，它们或显或隐地漂移、流动于小说作品之

中，构成了小说故事中不同事件的核心纽带。

小说的情节线索是在事件的情节性链条中组接起来的。亚里士多德认为，悲剧是对一个完整划一，且具一定长度的行动的模仿，而悲剧的情节是由起始、中段和结尾组成的。[(2)] 其实，小说的情节线索也是由一些情节性事件构成的，所以，作者往往会在小说的情节线索中设置一些基本的情节单位，而情节的发生、展开、高潮和结尾也成为绝大多数小说情节的结构性成分。例如，莫泊桑的短篇小说《项链》，是一种单线式的情节线索，小说的基本情节线索是，年轻美貌的玛蒂尔德嫁给了教育部的一名小科员，为应邀参加教育部长的晚会，她从女友那里借来了一条钻石项链。舞会结束后，玛蒂尔德在凌晨回家的路上却发现丢失了项链，只好借了36000法郎的高利贷，买了一根款式相似的项链，还给了女友。十年以后，当玛蒂尔德再次遇见女友时才得知，曾被她丢失的是根假项链，只值500法郎。从情节线索上看，这篇小说围绕着借项链、丢项链、赔项链，依次叙述。其中，教育部长的邀请信函和玛蒂尔德的借项链欲望，是小说情节的发生环节；玛蒂尔德到女友家里借项链事件是小说情节的展开环节；而玛蒂尔德丢失项链和借钱还项链的事件是小说情节的高潮环节；玛蒂尔德借钱买了项链还给女友，并从女友那里得知被她丢失的是根假项链等事件，则是小说的结尾环节。

在小说的叙事结构中，情节的发生、展开、高潮和结尾是情节线索的基本环节。当然，在一部具体的小说作品中，这四个基本的结构性叙事环节并非千篇一律地被分布于小说的情节线索之中，作者往往会根据小说叙事的需要和个人的写作意向，在小说的情节链条上重新安排这些叙事环节，将结尾或高潮移置到发生之前，从而打乱故事中事件的时间次第，或者在展开、高潮和结尾之处插入另一个情节的发生，重新编排故事中复杂的事件关系。那么，我们是否可以对小说的情节线索进行一种结构化的抽象分析呢？

1928年，普洛普通过对俄国童话故事的叙事结构进行分析，提出了童话故事的功能概念，开创了叙事文本中情节线索结构化研究的先河。他认为，在童话故事中，人物的角色可以千变万化，而人物的行动或功能却固定不变。也就是说，童话故事中人物行动的意义所构成的功能是可确定的和有限的。一个功能可以用人物的某一行为来命

名，同时，不同的功能单位也可以根据其在前后事件关系中的位置构成功能序列。于是，普洛普运用结构主义的叙事形态学方法，在百余个俄国童话故事中概括出功能的四个特点：

首先，功能充当了故事中稳定不变的因素，功能如何实现，由谁来实现，与功能本身无关，却构成了故事的基本组成成分。如，国王派伊凡去寻找公主，伊凡出发；姐姐派弟弟去找药，弟弟出发等。

其次，童话故事中已知功能的数量是有限的，主要有31种功能。

再者，童话故事中功能的排列顺序是同一的，其顺序可抽象地概括为：故事人物违反禁令出走，被侵犯者欺骗；英雄出现，与侵犯者搏斗；英雄胜利后隐姓埋名；假英雄出现，真英雄接到艰巨的任务，再次出山，与假英雄斗争，假英雄原形毕露；英雄完婚，登上王位。

最后，所有的童话故事在结构上都属于31种功能组成的同一种类型。(3)

虽然，普洛普是从童话故事的结构分析中提出的功能说，并不完全适用于小说的情节线索。普洛普自己也明确指出他归纳的31种功能并不涉及小说作品。确实，小说是一种创意写作，在设置小说的情节线索时，作者不仅可以超出31种叙事功能单位，组合一些双重功能的单位，而且也能够变换功能的排列次第，形成不同的功能序列，甚至加入一些非功能的叙事单位。但是，普洛普关于童话故事的功能分析，无疑为作者设置和读者解读小说中的情节线索提供了一种结构分析的方法。显然，普洛普从童话故事中提炼出的31种叙事功能单位，要比上述四种情节线索的基本结构环节更为丰富和具体。故事情节的发生、发展、高潮和结尾只是从小说情节的层面上剖析情节线索，而普洛普的叙事功能则使人们能够从小说的人物行动与故事情节的关系中探讨故事情节。因此，普洛普在故事形态学研究中提出的叙事功能的结构分析方法，对于初习者构思小说中的情节线索具有很强的可操作性。也就是说，在设计小说情节线索的时候，初写小说的作者首先要考虑的是如何选择和安排小说中的叙事功能单位，从人物与情节的关系中规划叙事功能单位，以及这些叙事功能单位在小说情节线索上的排列秩序。

2．情节线索中的事件关系。　在设计小说情节线索的时候，作者自然不会就事叙事地将故事素材中的事件直接搬入小说的情节之中，

必然要对故事素材中的事件进行选择、改造，并通过虚构的方式设置情节线索。那么，作者是如何在事件的关系中设置小说的情节线索的呢？情节线索上的事件关系与故事素材中的事件关系之间又有何区别呢？

1927年，福斯特在《小说面面观》一书中提出了因果情节观。认为：故事中的事件是按时间顺序来排列事件关系的，而小说情节中的事件则是根据因果关系被组合起来的。他举例说："国王死了，后来王后也死了"，这是故事中的事件关系，因为国王的死与王后的死两个事件之间只存在着时间上的先后关系。而"国王死了，王后死于心碎"，就是一个情节了，因为在国王之死与王后之死的两个事件之间，不但保留了时间先后的顺序，并且被引入了因果关系。(4) 在福斯特看来，小说情节中的事件不只是一种时间次第的关系，而且是一种因果关联。但是，福斯特的因果情节观却遭到了叙事学界的质疑。托多洛夫指出：任何因果性叙事作品都有时间顺序，在小说情节中，读者看到的是逻辑序列，其实时间序列也在其中。纯粹的逻辑关系，在人物等描写中反映出来，时间往往被悬置。(5) 托多洛夫认为，小说中的各种事件既有时间关系，也有因果逻辑关联，只是在作者描写人物的时候，小说中事件之间的时间关系才被悬置起来，而逻辑关系被凸现了出来。托多洛夫的话实际上隐含着这样一个意思：不同事件之间的时间线索中蕴含着一些因果等逻辑关系，并且，无论是故事素材中的事件还是小说情节中的事件，都可能具有时间和逻辑的双重关系。其实，小说情节中的事件之所以不同于故事素材中的事件，并不在于事件之间由时间关系变为因果逻辑关系，而是在于，作者通过对故事素材中事件关系的艺术处理或形式加工而建构小说情节的。因为故事素材中的事件关系不只是一种时间上的关联，许多事件之间往往也存在着因果等逻辑关系。所以，在事件的时间关系中引入因果关联，并不能真正阐释作者在小说情节线索上的创意写作。

尽管如此，福斯特的小说情节观却道出了作者设置小说情节上的可操作技巧。事件之间的时间顺序和因果逻辑的关联虽然不是小说情节结构的全部关系，却是小说情节结构中的重要机制。因为小说是讲故事的作品，小说情节中自然包含着时间的元素，而作者在预设小说情节的时候，总是要对故事中的事件有所选择和剔除，并在不同事件

的时间关系中引入一些因果逻辑的关系。也就是说，小说的情节线索中的事件往往可以通过时间和因果逻辑的关系连接起来。以小说《项链》为例，作者从借项链、丢项链、赔项链，依次设置小说情节。而这三个事件就是通过时间次第和因果逻辑关系建构起一个完整的小说情节线索。

3．情节线索的动力机制。 如果说，普洛普是从童话故事的人物行动类型中抽象出31种功能，并梳理了这些功能序列的基本排列次第，福斯特则是通过小说情节与故事素材之间的比较分析，发现了小说情节中的事件具有的因果逻辑关系。那么，在小说的情节线索上，这些功能性的事件是因何而被设置于小说的情节线索之上的呢？情节线索上不同事件之间的因果关系又是如何成为小说情节的叙事动力机制的呢？换句话说，作者究竟是如何在小说情节线索上进行创意写作的呢？

文学是人学。小说尽管是讲故事的文学作品，然而小说中的故事总是以故事中的人物，以及讲故事和听故事的人为中心的。所以，小说情节的叙事动力必然源于人。虽然，小说中的故事情节存在着时间的维度，也存在着叙事逻辑的维度。但是，小说的情节线索却并不局限于时间和逻辑两个维度之中，小说情节中不同事件之间的时间次第和因果等逻辑关系都是建立在人的行动意向和人的行动实践基础之上的。我们同意这样一种主张，最纯粹的故事形式只有三个要素：冲突（conflict）、行动（action）、和解答（resolution），而冲突等于欲望（want）与阻碍（obstacle）之和。[(6)] 也就是说，人的欲望与欲望受挫带来的阻碍构成了小说情节线索的基本冲突。一个故事之所以能够被改造为小说情节，就在于作者能够从故事素材的事件中发现人物行动的意义和价值，找到并表现人物行动的欲望和意向，以及这些人物的行动意愿是如何通过情节中的事件和人物的行动呈现出来，并在感性叙事的呈现过程中又是如何受到各种力量的阻碍。而小说中情节线索的动力机制便是作者通过人物在小说情节中的行动，表达和描述小说人物的欲望和阻碍之间的矛盾冲突，以及这些矛盾冲突的消除、激化或转换。因此，小说情节线索上的动力机制是由人物的欲望触发的，这种欲望可以是外在的（如，地位、身份等）或内在的（如，行善、复仇等），可以是有形的物质（如，金钱、房子等）或

无形的精神、情感（如，信仰、爱情等），但它们都应该是小说人物的欲望冲动，并在小说的情节线索中表现为各种具体的事件，以及事件之间直接或间接的逻辑关系。而阻碍则是一种反向的动力机制，是叙事动力机制的有机组成部分，并总是与欲望一起在小说作品中形成叙事动力的结构性机制。同样，这些阻碍的力量也可以是来自于外部的（如，环境、小说中的其他人物等）或人物内心的（如，人物自身的思想、情感等），并且也是小说情节中的叙事动力之源。

因此，我们认为，应该将欲望与阻碍定义为小说情节线索中的本质构件和动力机制，而作者的叙事创意首先表现为如何在小说情节中设置欲望与阻碍，并根据欲望与阻碍来配置小说中的各种人物的行动和事件的关系，从而使小说的情节线索营造出某种叙事的动势和张力。

例如，莫泊桑的小说《项链》，我们可以从小说的情节线索上抽象出借项链、丢项链和赔项链三个叙事序列。但是，莫泊桑并没有简单地在这三个叙事序列的前后时间关系和因果逻辑关系中讲述这个故事，而是将某种欲望与阻碍注入了有关项链的借、丢和赔的情节线索之中。在小说开始时，作者用了相当的篇幅来介绍玛蒂尔德性格中的欲望取向，她有着花容玉貌的姿色，却出生在小职员的家庭，并且，无奈地嫁给了教育部的一位小科员，过着衣着简朴、无钱打扮的生活，但却一心想着有朝一日能拥有与自己容貌相配的穿戴，以赢得他人的喜欢和羡慕。于是，玛蒂尔德的欲望中掺入了爱美虚荣的取向。当她的丈夫回家拿出教育部长的一封晚会请柬之后，玛蒂尔德积压已久的虚荣欲望便被激活了。可是，在玛蒂尔德具体实现自己欲望的过程中，却遇到了各种各样的阻碍，先是没有得体的衣服，丈夫给她钱去做一件连衣裙；然后是没有首饰，她从女友那里借到了钻石项链；等等。可见，即使在借项链这一情节环节中，作者也是通过玛蒂尔德参加教育部长的晚会而引发的欲望与阻碍之间的矛盾，以及这些矛盾的逐个消除，安排小说中的各种事件，进而有层次地叙述小说情节。而在整部小说中，借项链又只是情节线索中的发生环节。换句话说，玛蒂尔德借来项链之后，又将在丢项链和赔项链的环节中遭遇各种矛盾和冲突。可以设想一下，如果我们从这篇小说中删除玛蒂尔德爱美虚荣的欲望，而是平铺直叙地讲述小说的故事，那么，小说的故事内

容将可以被叙述如下：

> 一天，玛蒂尔德的丈夫回家拿出教育部长的晚会请柬，请夫人一起出席。玛蒂尔德在女友家谈起丈夫收到部长请柬的事情。女友主动地将一枚钻石项链借给玛蒂尔德。那天晚上，玛蒂尔德戴着项链参加了部长的晚会，凌晨回家时突然发现项链丢失了。玛蒂尔德只好用高利贷的借款买了一枚钻石项链赔还给了女友。十年以后，当玛蒂尔德遇见那位曾借给她项链的女友时，便将项链丢失的事告诉了她。女友回答说，借给她的是枚假的钻石项链。

虽然，上述叙事文本也叙述了一个关于借项链、丢项链和赔项链的故事。但是，由于没有描写玛蒂尔德爱慕虚荣的欲望，以及这一欲望在实施过程中所遇到的各种阻挠，因而使叙事文本在情节线索上显得平淡和无力。整个叙事文本只是罗列了故事中的事件，以及这些事件在时间次第上的先后排列。尽管在项链的借、丢、赔的叙事序列中也存在着一定的因果逻辑关系，但是，因为没有叙述玛蒂尔德爱慕虚荣的欲望动机，抽去了原小说中一系列矛盾和冲突的叙事动力机制，从而抹去了原小说情节线索上的叙事张力。

总之，小说的情节线索是在不同事件的时间次第和逻辑关系中建构起来的。但是，这些时间和逻辑的关系却应围绕着人物的欲望与阻碍之间的冲突展开，并依此形成小说的情节线索。所以，作者在设计小说情节的时候，不只是在情节线索的时间次第中罗列一些事件，甚至也不只是用机械的因果等逻辑关系来连接这些存在于时间中的事件，而是必须通过欲望与阻碍之间的冲突，以及这种冲突的展现和解决来表现小说情节中的各种事件，以及事件之间的关联，从而使作者能够在小说情节线索的深层结构中设置某种叙事动力机制。

二、情节线索与事件类型

虽然，小说中的事件通常与情节相关，许多事件构成了小说情节链条中不可或缺的成分，以至于人们习惯上将小说中的事件理解为小说情节中的事件。然而并不是所有的事件都可以纳入小说的情节要素之中。这就需要我们对小说中的事件有一个基本的界定。狭义上讲，

事件是小说中的情节要素，而广义上说，事件是小说故事中最基本的叙述单位，有的事件是情节性的，其功能侧重于小说的故事层面，是小说情节中不可缺少的组成要素；有的事件是非情节性的，其功能则在于小说的话语层面，作者并不是在小说情节意义上来叙述这些事件，小说中的这些事件是服务于塑造人物、描绘环境和传递叙述声音的；也有的事件是复合性的，包含了情节性与非情节性双重功能。这样，根据事件与情节线索之间的不同关联，我们可以将小说中的事件分为三种类型。这里，我们将以小说《红楼梦》第三回为例，具体分析三类事件。

1．情节性事件，是小说情节链中不能缺少的事件。　小说的情节是由情节性事件构成的。所以，小说中必须有一些基本的情节性事件，它们与情节直接有关，不仅栖息于情节线索的时间序列之中，而且也是小说情节发生和发展的必需环节，一旦缺少便会破坏小说中主要情节的连续性。例如，在林黛玉告别父亲而随贾雨村去荣国府的片段中，曹雪芹使用了一个情节性的事件。小说写道：

> 那女学生黛玉身体方愈，原不忍弃父而往，无奈他外祖母执意要他去，且兼如海说："汝父年将半百，再无续室之意。且汝多病，年又极小，上无亲母教养，下无姊妹兄弟扶持，今依傍外祖母及舅氏姊妹去，正好减我内顾之忧，何反云不往！"黛玉听了，方洒泪拜别，随了奶娘及荣府中几个老妇人，登舟而去。(7)

上述引文，叙述了林黛玉挥泪拜别，登舟离开父亲的事件。林黛玉离开父亲，随贾雨村去荣国府，是小说中的重要事件。作者具体地讲述了林黛玉离开父亲前往荣国府的经过：林黛玉最初不忍离开孤独的父亲前往荣国府，无奈外祖母的执意要求，又领会了父亲林如海言说中的苦衷，只好最终挥泪别父。显然，上述引文的事件并不是一个孤立的事件，在《红楼梦》小说中，这个事件第一次引出了林黛玉，又是林黛玉后来入住荣国府的起因。因此，这是《红楼梦》中的情节性事件之一。

2．非情节事件，是与小说情节没有直接关联的事件。　人物和环境是小说的两个基础性叙事要素。作者可以从小说的情节线索上叙述

小说中的人物或环境，然而也能够离开小说情节，并往往在小说故事的空间序列上展现人物或环境要素，从而使人物或环境的要素成为小说叙事线条中的非情节事件。所以，我们可以将小说中那些远离情节的事件界定为非情节事件。其特性在于，一旦从小说中删除的话，不会损害小说情节的连接。作者不仅可以用讲述的方式叙述一些非情节事件，即使在小说故事的展示方式中，作者也能够在人物或环境的要素中叙述非情节事件。

（1）描写小说人物外部状貌的非情节事件。当林黛玉刚来到荣国府时，作者从贾宝玉的视角描写性地叙述了林黛玉的外貌。小说写道：

> 宝玉早已看见多了一个姊妹，便料定是姑妈之女，忙来作揖，厮见毕，归坐。细看形容，与众各别：两弯似蹙非蹙笼烟眉，一双似喜非喜含情目。态生两靥之愁，娇袭一身之病。泪光点点，娇喘微微。闲静时如娇花照水，行动处似弱柳扶风。心较比干多一窍，病如西子胜三分。(8)

上述引文，是小说中第一次正面描写林黛玉外貌的事件。虽然，在《红楼梦》第三回中，这个事件涉及小说中另外两个重要的情节性事件：一是贾宝玉在小说中的首次出场；二是贾宝玉和林黛玉的首次相见。然而在此之前，小说中的后两个情节性事件已经完成，因为小说已从林黛玉的视觉叙述了贾宝玉的服饰和神态，以及脖子上无色丝绦上系着的一块美玉，并且，在贾母的引见下，贾宝玉忙来给林黛玉作揖，归坐。所以，作者从贾宝玉的眼光中描写林黛玉的外部状貌，只是小说人物的外观描写，本身并不是情节性事件，即使在小说中去除的话，也不会影响到《红楼梦》小说情节的延续。因此，这是描写人物外貌的非情节事件。

（2）描写小说环境的非情节事件。当林黛玉回到荣国府后，在众嬷嬷的引领下，来到了荣禧堂。小说写道：

> （林黛玉）进入堂屋中，抬头迎面先看见一个赤金九龙青地大匾，上写着斗大三个字，是“荣禧堂”，后有一行小字：“某年月日书写赐荣国公贾源”，又有万机宸翰之宝。大紫檀雕螭案上设着三尺来高青绿古铜鼎，悬着待漏

隋朝墨龙大画……地下两溜十六张楠木交椅。又有一副对联，乃是乌木联牌，镶着錾银字迹，道是：

“座上珠玑昭日月，堂前黼黻焕烟霞。”

下面一行小字道是：“同乡世教弟勋袭东安郡王穆莳拜手书”。(9)

上述引文，通过林黛玉的视线来描绘荣禧堂的室内环境。作者先是从堂屋正中的“荣禧堂”大匾写起，然后转到匾额下方的大紫檀案几和案上的三尺铜鼎，以及墙上悬挂着的墨龙大画，接着又描写了案几两侧的十六张楠木交椅，以及墙上的一副乌木联牌上的镶银对联。从叙述功能上看，所有这些有关荣禧堂室内的描写，都是从林黛玉的叙事视角叙述的，并且，上述引文本身只是荣禧堂室内环境的描写，即使从小说中删除的话，也不会影响林黛玉重回荣国府，经过荣禧堂，以及后来与王夫人的见面。因此，这是描写环境的情节事件。

3．复合性事件，是小说的情节要素与非情节要素组合而成的事件。 一方面，它是小说情节链中不可或缺的事件，与小说情节中的前后事件有着时间和逻辑上的直接关联；另一方面，它又是小说中的人物要素或环境要素，具有塑造人物形象和描写场景的功能。因此，复合性事件是一种具有双重叙事功能的事件，并往往构成小说的场景。

（1）情节要素与人物要素的组合而形成的复合性事件。王熙凤是小说《红楼梦》中的主要人物之一，小说是从王熙凤的人物描写过程中叙述其首次出场。小说写道：

（贾母）一语未了，只听后院中有人笑声：“我来迟了，不曾迎接远客。”黛玉纳罕道：这些人个个皆敛声屏气，恭肃严正如此，这来者系谁，这样放诞无礼。心下想时，只见一群媳妇丫鬟围拥着一个人，从后房门进来。这个人打扮与众姑娘不同，彩绣辉煌，恍如神妃仙子……黛玉连忙起身接见。贾母笑道：“你不认得他，他是我们这里有名的一个泼皮破落户，南省俗谓作辣子，你只叫他‘凤辣子’就是了。”黛玉正不知以何称呼，只见众姊妹都忙告诉道：“这是琏二嫂子。”黛玉虽不认识，也曾听见母亲说过，大舅贾赦之子贾琏娶的就是二舅母王氏之内侄女，自幼假充男儿教养的，学名王熙凤。黛玉忙赔笑见礼，以嫂

呼之。这熙凤携着黛玉的手，上下细细地打量了一回，便仍送至贾母身边坐下，因笑道："天下真有这样标致的人物，我今儿才算见了。况且这通身的气派，竟不像老祖宗的外孙女儿，竟是个嫡亲的孙女。怨不得老祖宗天天口头心头，一时不忘。只可怜我这妹妹这样苦命，怎么姑妈偏就去世了。"说着，便用帕拭泪。贾母笑道："我才好了，你倒来招我。你妹妹远路才来，身子又弱，也才劝住，快再休提前话。"这熙凤听了，忙转悲为喜道："正是呢，我一见了妹妹，一心都在他身上了，又是欢喜，又是伤心，竟忘记了老祖宗，该打该打。"(10)

上述引文，是一个由人物的对话、独白和外部形象描写等要素构成的小说场景。在这个场景中，王熙凤的人物行动构成了小说的复合性事件。小说先从王熙凤的话语笑声开始，接着又转入了林黛玉的叙事视角，描写了王熙凤的服饰、体态和神情，直到贾母叫唤"凤辣子"和众姊妹告诉是"琏二嫂子"后，林黛玉才从回忆中明白，眼前之人正是王熙凤。于是忙赔笑见礼，以嫂呼之。接着，小说叙述了王熙凤的言谈举止。如果说，小说中评价林黛玉的外貌和提起林黛玉之母去世的言语表现了王熙凤率直爽利的性格的话，那么，王熙凤对贾母的顺从和转悲为喜的情感变化，则显示了这个小说人物能言善语和聪明善变的习性。因此，在这个小说场景中，作者不仅从初来荣国府的林黛玉的眼光中描写了王熙凤的人物外部状貌，而且通过王熙凤的言行举止刻画了王熙凤的性格，不仅如此，这个场景又是王熙凤的首次出场，是小说情节线索中的重要事件。因此，这个小说场景是由情节要素与人物要素组合而形成的复合性事件。

（2）情节要素与环境要素的组合而形成的复合性事件。当时，林黛玉跟随贾雨村乘船前往荣国府。当林黛玉弃舟登岸后，便乘坐荣国府的轿子，一路向城中赶去。小说写道：

（林黛玉）自上轿进入城中，从纱窗外瞧了一瞧，其街市之繁华，人烟之阜盛，自与别处不同。又行了半日，忽见街北蹲着两个大石狮子，三间兽头大门前列坐着十来个华冠丽服之人。正门却不开，只有东西两角门有人出入。正门上有匾，匾上大书"敕造宁国府"五个大字。(11)

上述引文，叙述了林黛玉从轿子的纱窗看到一路上街市的景色。显然，这是小说的环境描写，从街市上的繁华景观到宁国府前的两只大石狮子、三间兽头大门、大门前列坐的十来个华冠丽服之人，以及正门的匾额上书写的“敕造宁国府”五个大字，作者十分细致地描绘了林黛玉眼中所看到的各种景色。但是，作者并没有孤立而静态地描写这些小说中的环境，而是将小说的环境描写纳入林黛玉前往荣国府的情节线索之中。于是，这个小说的环境描写不只是一种空间景象的孤立展现，而是与小说中的情节性事件（林黛玉前往荣国府）有机地组合起来，从而使小说中的情节性事件与环境描写的非情节性事件一起组合成一个复合性事件。因此，这是一个由情节要素与环境要素组合而成的复合性事件。

总之，根据事件与情节线索的关系，小说故事中的事件可以区分为情节性事件、非情节事件和复合性事件三种类型。作者在构思小说故事的时候，首先要考虑如何用情节性事件建构小说的情节线索，设置小说中的故事情节，使小说故事令人信服、引人兴趣和动人感情。其次要考虑如何用非情节事件来刻画小说中的人物形象和描写小说中的环境景象，使小说故事能够引发读者的叙事体验和叙事想象。最后要考虑如何用复合性事件设计小说的场景，通过情节要素与人物要素或环境要素的组合方式，在小说场景中生动地展示小说中人物行动的现场感和戏剧性，以及小说故事的矛盾激化和情节高潮。

第二节　叙事方式

在设计小说情节的时候，作者不仅要依据人物的欲望与阻碍来选择故事素材中的事件，在情节线索的时间与逻辑的关系中分配这些事件，而且要设想如何叙述小说中的事件，尤其是情节线索中的事件。于是，这就涉及小说的叙事方式问题，即以何种方式和由谁来叙述事件。一方面，在事件的叙述方式上，作者可以运用讲述的方式，也可以选择展示的方式；另一方面，在事件的叙述主体上，作者既可以用自己的名义叙述，也可以委托小说中的叙述主体来叙述。因此，我们将以讲述和展示为线索，根据叙述主体的叙述态度和叙述文体的特点具体分析小说的叙事方式。

一、讲述方式

作者或小说叙述主体在叙述小说事件的同时掺杂着个人的叙事态度和叙事评判。主要表现为，作者自己或者作者授权的小说叙述者，用介绍、议论、评价和概述等方法呈现小说中的事件，从而使被讲述的事件失去了在场演示的特性。具体地讲，作者可以在两个层次上使用讲述方式：一是作者以自己的名义讲述小说中的事件；二是由作者授权的小说叙述者（小说中的故事叙述者和人物）讲述小说中的事件。因此，根据叙述主体的区别，讲述方式可以细分为以下四种类别：

1．作者讲述。　作者闯入小说文本之中，明确地以作者的身份讲述小说故事和事件，以及写作小说的情况（包括作者写作小说的时间、地点、心境；作者写作小说的缘由、方式；作者对小说人物和故事情节的介绍、评价等）。

例如，小说《红楼梦》开篇写道：

> 此开卷第一回也。作者自云，因曾历过一番梦幻之后，故将真事隐去，而借“通灵”之说，撰此石头记一书也。故曰“甄士隐”云云。但书中所记何事何人，自又云，今风尘碌碌一事无成，忽念及当日所有之女子，一一细考校去，觉其行止见识皆出于我之上……虽我未学，下笔无文，又何妨用假语村言敷衍出一段故事来，以悦人之耳目哉。故曰“贾雨村”云云。乃是第一回题纲正义也。开卷即云“风尘怀闺秀”，则知作者本意原为记述当日闺友闺情，并非怨世骂时之书矣；虽一时有涉于世态，然亦不得不叙者，但非其本旨耳。阅者切记之。

虽然，《红楼梦》的前八十回中带有较强的自传痕迹，以至于在中国红学史上出现过“索引”的或“考证”的学派，试图从作者曹雪芹的生平史料中找出分析小说故事的依据。然而《红楼梦》毕竟是一部非限制虚构的叙事作品，所以，在小说开篇的第一自然段落中，曹雪芹就以作者的身份明确地表白，小说中的故事并非真实故事的记录，而是隐去真事，借“通灵”之说撰写的石头记一书。于是，作者用“甄士隐”和“贾雨村”这两个虚构人物来引叙小说故事。所以，从叙述方法上

看，上述引文是曹雪芹采用的作者讲述，作者直接闯入小说之中，介绍了作者为何写作小说《红楼梦》的缘由。

又如，小说《阿Q正传》一开始就写道：

> 我要给阿Q做正传，已经不止一两年了。但一面要做，一面又往回想，这足见我不是一个“立言”的人，因为从来不朽之笔，须传不朽之人，于是，人以文传，文以人传——究竟谁靠谁传，渐渐地不甚了然起来，而终于归结到传阿Q，仿佛思想里有鬼似的。
>
> 然而要做这一篇速朽的文章，才下笔，便感到万分的困难了。[(12)]

上述引文之后，作者列举了写作这篇小说的四个问题：一是文章的名目；二是立传的通例；三是被立传者的姓名；四是被立传者的籍贯。最后作者将小说定名为《阿Q正传》。可见，在《阿Q正传》的第一章序中，鲁迅采用了作者讲述的方法，在小说中直接讲述小说篇名的由来、小说的体例，以及小说的主人公的姓名和籍贯等。这里，小说中的“我”不是小说人物，也不是小说故事的叙述者，而是作者鲁迅本人。

2．全知叙述者讲述。　在第三人称小说中，全知叙述者是经作者授权而叙述小说故事的叙述主体。全知叙述者既不是作者，也不是小说中的具体人物，却能站在小说故事之上叙述小说中的事件。当全知叙述者以讲述的方式叙述事件的时候，就会省略和删除被讲述事件中的感性细节，从而使小说中的事件以简要概述的形态呈现出来。

例如，《边城》是部第三人称的小说，沈从文从一个全知叙述者的角度来叙述整个小说故事。小说故事开始不久，在交代小说主要人物翠翠的身世时，作者便运用了全知叙述者的讲述方法，简要地概述了翠翠父母的悲剧故事。小说写道：

> （翠翠母亲）十五年前同一个茶峒军人唱歌相熟后，很秘密的背着那忠厚爸爸发生了暧昧关系。有了小孩子后，这屯戍兵士便想约了她一同向下游逃去。但从逃走的行为上看来，一个违背了军人的责任，一个却必得离开孤独的父亲。经过一番考虑后，屯戍兵见她无远走勇气，自

> 己也不便毁去作军人的名誉，就心想：一同去生既无法聚首，一同去死应当无人可以阻拦，首先服了毒。女的却关心腹中的一块肉，不忍心，拿不出主张。事情业已为作渡船夫的父亲知道，父亲却不加上一个有分量的字眼儿，只作为并不听到过事情一样，仍然把日子很平静的过下去。女儿一面怀了羞惭，一面却怀了怜悯，依旧守在父亲身边。待到腹中小孩生下后，却到溪边故意吃了许多冷水死去了。(13)

上述引文中，小说从全知叙述者的角度讲述了十五年之前翠翠父母的爱情悲剧。作者没有在小说中为这个叙述者安置一个角色的位置，甚至也没有为其起个姓名。虽然，全知叙述者也叙述了翠翠的母亲和父亲当时的一些内心想法，但是，有关翠翠父母的悲剧事件中的具体细节和生动场景却没有被具体地展示出来。也就是说，全知叙述者是在介绍翠翠的身世时，讲述了这个发生在十五年之前的悲剧故事，并且，只是简略地概述了这一事件的基本过程。

3．第一人称主人公讲述。　在第一人称小说中，小说中的“我”通常具有双重身份：小说故事的叙述者与小说中的人物。一方面，“我”是整个小说故事的叙述主体，“我”可以穿插于小说情节的不同时空之间来叙述事件，有时甚至在回忆中的“我”与回忆时的“我”之间切换，用回忆时的“我”来评判回忆中的故事；另一方面“我”只能叙述自己所知晓的事件，“我”所讲述的事件不能超越“我”作为小说人物的叙事视野。当作者采用第一人称主人公的讲述方式时，就会按照故事叙述者“我”的叙事视角来概述事件，浓缩小说事件中的感性要素，使被叙述的事件失去现场演示的特性。

例如，郁达夫的小说《迟桂花》中，主人公“我”曾与翁则生是留日同学。在“我”接到翁则生的婚礼邀请信后，便驱车来到翁则生的杭州之家。当“我”与翁则生坐在客厅里，在月光下叙旧的时候，小说写道：

> 我们两人在客厅上谈谈笑笑，竟忘记了点灯，一道银样的月光，从门里洒进来。则生看见了月亮，就站起来去拿煤油灯，我却止住他，说：
>
> “在月光底下清谈，岂不是很好么？你还记不记得起，

那一年在井之头公园里的一夜游行？”

所谓那一年者，就是翁则生患肺病的那一年秋天。他因为用功过度，变成了神经衰弱症。有一天，他课也不去上，竟独自一个在公寓里发了一天的疯。到了傍晚，他饭也不吃，从公寓里跑出去了。我接到了公寓主人的注意，下学回来，就远远的在守视着他，看他走出了公寓，就也追踪着他，远远地跟他一道到了井之头公园。从东京到井之头公园去的高架电车，本来是有前后的两乘，所以在电车上，我和他并不遇着。直到下车出车站之后，我假装无意中和他冲见了似的同他招呼了。他红着双颊，问我这时候上这野外来干什么，我说是来看月亮的，记得那一晚正是和这天一样地有月亮的晚上。两人笑了一笑，就一道的在井之头公园的树林里走到了夜半方才回来。后来听他的自白，他是在那一天晚上想到井之头公园去自杀的，但因为遇见了我，谈了半夜，胸中的烦闷，有一半消散了，所以就同我一道又转了回来。(14)

上述引文中，“我”对往事的回忆虽然较为具体，甚至也不乏细节的描写，然而这毕竟是小说故事叙述者“我”对往事的概述，往事中的“我”与翁则生之间的言行举止并没有被呈现为某种现场的演示。所以，在这段“我”的概述中，“我”的回忆性讲述涉及了三个时间位置：一个是“我”与翁则生正坐在翁则生家的客堂里叙旧的时间，是讲述时“我”所处的时间。其他两个则是被讲述事件的时间：一是“我”在回忆中所讲述的十余年之前的时间，“我”与翁则生在东京的井之头公园里散步交谈的往事；二是介于前两个时间之间的时间，即翁则生自杀未成之后向“我”自白时的时间，使“我”能够知道，那天翁则生原本是想去井之头公园自杀的，因“我”的出现和交谈了半夜才一道回来了。可见，这是一种小说故事叙述者“我”的讲述方式。“我”能以故事叙述者的身份穿梭于小说情节的不同时间之中，并在较短的篇幅中概述了一年前的两件往事，而所有被讲述出来的事件都是“我”所知晓的，并且是经“我”的叙事视角呈现出来的，而回忆中往事的感性细节也在“我”的概要性讲述中被浓缩了。

4．人物讲述。 小说中的人物是作者塑造出来的。作者时常会借助于人物之口，通过间接或直接地转述人物言语来叙述小说中的事

件。当人物用概述的形式叙述事件的时候，便形成了人物讲述的叙事方式。于是，被讲述事件的现场演示的特性也在人物的讲述中消解了。在第一人称或第三人称的小说中，作者都可以使用人物讲述的方式。下面，我们将根据间接引语或直接引语两种文体形式，举例分析第三人称小说中的人物讲述。

（1）间接引语的人物讲述，作者用人物的内心独白来讲述小说中的事件。例如，小说《牛虻》中，神学院的学生亚瑟曾向他的教父蒙太尼里诉苦，说起自己因母亲刚去世，以及与异母长兄夫妇一起居住，心情十分不愉快，并无意中讲到了自己参加了意大利革命青年秘密组织的活动。所以，乘暑假之际，蒙太尼里邀亚瑟跟他一起去瑞士的阿尔卑斯山区旅游。一来为了缓解亚瑟的情绪；二来也想探知亚瑟与这个秘密组织的关系。当两人的旅程即将结束时，小说写道：

> 蒙太尼里不断地被那“确切地谈一谈”的不愉快的念头烦扰着，因为他知道这次假期正是进行这个谈话的好机会。在埃维词的山谷中，他故意避免那些他们曾在木兰树下面谈过的话题。他想，对于亚瑟这样一个具有艺术气质的人，要是当他正在欣赏阿尔卑斯山区风景的时候，就拿这些势必令人感到苦痛的谈话去破坏他的新鲜的喜悦，就未免太残酷了。后来到马蒂尼时，他从第一天起，就每天早晨对自己说：“今天我一定要同他谈了。”而每天晚上又说：“明天，明天。”他之所以不能开口，是因为有一种说不出的寒冷感觉阻挠着他，他感觉到事情将不会和从前完全一样，感觉到自己和亚瑟之间将会隔着一层看不见的薄纱；直到假期的最后一天傍晚，他才突然明白，如果终于非说不可，那么现在是必须开口的了。当时他们留在鲁加诺过夜，第二天早晨即要动身回比萨。至少他要探察一下，他这心爱的人在这个性命攸关的意大利政治漩涡中究竟已经陷溺得多深了。(15)

上述引文中，小说用人物讲述的方法，主要通过间接引语的文体形式叙述了蒙太尼里的内心独白。蒙太尼里一直想与亚瑟深入交谈一次，可是，他又不愿意用不愉快的谈话来影响亚瑟在旅途中的心情。于是，蒙太尼里只好一再地拖延，没有能与亚瑟进行深入的交谈。直

到旅行快要结束的时候，蒙太尼里才不得不意识到：如果终于非说不可，那么现在是必须开口的了。这里，作者以间接引语的形式讲述了小说人物的内心想法和心里感觉，并由人物讲述的方式叙述了这个想法在旅途中一次又一次被拖延的过程，以及为何再三拖延的缘由。可见，作者通过蒙太尼里内心言语的间接转述方式，叙述了蒙太尼里如何被要与亚瑟“确切地谈一谈”的念头所困扰，以及这一念头一再受挫的简要过程。显然，这是一种人物讲述的方法，因为有关要与亚瑟“确切地谈一谈”的念头在旅途中如何困扰着蒙太尼里的过程，只是在蒙太尼里的内心独白中被概述性地呈现出来，并不是以现场演示的形态展示出来的。

（2）直接引语的人物讲述，作者用人物之间的对白方式来讲述小说中的事件。例如，小说《祝福》中，当四婶向卫老婆子问起祥林嫂遭人抢婚是否愿意时，小说写道：

> “这有什么依不依。——闹是谁也总要闹一闹的；只要用绳子一捆，塞在花轿里，抬到男家，捺上花冠，拜堂，关上房门，就完事了。可是祥林嫂真出格，听说那时实在闹得利害，大家还都说大约因为在念书人家做过事，所以与众不同呢……”(16)

上述引文中，鲁迅用直接引语的文体形式，从小说人物卫老婆子之口讲述了祥林嫂被迫嫁人事件的基本过程。显然，作者并没有让卫老婆子简单地介绍祥林嫂被迫嫁人的事件，而是通过卫老婆子对祥林嫂的抗婚行为的讲解内容和讲述语气，表达了卫老婆子对于该事件的叙事态度和叙事判断，与此同时，在卫老婆子的讲述中，祥林嫂如何抗婚的行为和经过也被浓缩成一个简要的概述，并且被讲述的事件是一个不在场的事件。

二、展示方式

为了使小说中的故事情节、人物行动和环境气氛具有鲜活的生活气息，使读者能够沉浸到小说的故事世界之中，作者就需要在讲述的基础上，更多地使用一些展示的叙事方式。1884年，亨利·詹姆斯提出了小说写作的展示方式。认为，“一部小说之所以存在，其唯一的

理由就是它确实试图表现生活”[(17)]。所以，作者应退出小说，让小说中的事件直接呈现给读者。“一方面，詹姆斯希望小说能够像戏剧一样，将‘事件’直接展现给读者；另一方面，这种‘直接性’必须通过作者退出小说，借助人物自身实现，换言之，‘直接性’应该由作者与故事之间的最大距离获得。”[(18)] 虽然，小说的讲述方式并不一定采用作者讲述，但是，詹姆斯创导的展示方式确实给作者提出了一种有别于讲述的叙事方式。继亨利·詹姆斯之后，珀西·卢伯克进一步区分了小说的两种展示技巧。一是戏剧法，运用直接面向读者视听感觉的场景来展示事件，在小说的场景描写中突出戏剧效果；二是图画法，通过小说人物意识过滤的场景来展示事件，在小说的场景描写中注入人物的想法、感情等色彩。[(19)] 卢伯克在小说展示方式上的二分法，无疑为作者客观而鲜活地叙述小说故事提供了更为具体的操作方法。因此，与讲述不同的是，在展示方式中，作者主要采取了直接呈现小说事件的叙述形态，通过人物的言行举止或人物行动所构成的情景或场景，使被叙述的人物、情节和环境得以自我演示。根据事件演示形态的不同，我们可以区分出三种小说的展示方法。

1．对话式展示。 在人物对话的直接引语中演示在场的事件。类似于卢伯克的小说戏剧法展示。虽然，在讲述与展示的叙事方式中，作者都可以使用直接引语式的人物对话。但两者的区别在于，讲述中的人物对话，主要是小说中说话的人物将对话作为一种讲解、评判小说事件的叙事方式，不仅省略或删除了被讲述事件中的感性细节，而且将被讲述的事件抛入另一个时空之中，成为一种不在场的事件；而展示中的人物对话则表现为，小说中说话的人物将对话用于一种呈现小说事件的叙事方式，不仅人物的对话行为呈现为一种现场的演示，而且人物对话中所叙述的事件也构成了现场演示的要素，对话中被叙述的事件与对话时正在进行的事件之间构成了在场的和演示的关系。所以，人物对话中叙述的内容不只具有面向某种不在场事件的话语性叙事功能，并且也具有直面在场事件的情节性叙事功能。

例如，小说《红楼梦》中，作者经常用小说人物之间的直接引语式对话来叙述在场的事件。在小说第三十七回“秋爽斋偶结海棠社 蘅芜苑夜拟菊花题”中，当贾宝玉等人在大观园内成立诗社，即兴写诗时，小说写道：

> 探春笑道："我不算俗，偶然起个念头，写了几个帖儿试一试，谁知一招皆到。"宝玉笑道："可惜太迟了，早该起个社的。"黛玉说道："你们只管起社，可别算上我。我是不敢的。"迎春笑道："你不敢，谁还敢呢？"宝玉道："这是一件正经大事，大家鼓舞起来，不要你谦我让的。各有主意，自管说出来，大家平章。宝姐姐也出个主意，林妹妹也说个话儿。"宝钗道："你忙什么，人还不全呢。"一语未了，李纨也来了，进门笑道："雅的紧！要起诗社，我自荐我掌坛。前儿春天，我原有这个意思的，我想了一想，我又不会做诗，瞎乱些什么。因而也忘了，就没有说得。既是三妹妹高兴，我就帮你作兴起来。"黛玉道："既然定要起诗社，咱们都是诗翁了，先把这些姐妹叔嫂的字样改了才不俗。"李纨道："极是。何不大家起个别号，彼此称呼则雅。我是定了'稻香老农'，再无人占的。"(20)

上述引文中，作者几乎完全是用直接引语的方式叙述了人物之间的对话。当时，探春提议要在大观园中组建一个诗社。贾宝玉、林黛玉、迎春、薛宝钗等人应邀而来到了秋爽斋。正当众人热议的时候，李纨一进门就提出由自己来当诗社的社长。于是，在李纨的带头下，在场的人都相继给自己起了别号。可见，作者主要通过在场人物的对话方法来叙述大观园内筹建海棠诗社的事件过程。小说中不同人物的对话被转述成人物的直接引语，并且，这些对话的内容也是围绕着筹建海棠诗社的事件展开的。这里，人物对话中的内容与人物当时的对话场景直接有关，也与人物在场景中的行动直接有关。也就是说，小说情节本身就是通过人物对话呈现出来，并且在人物对话中发展的。作者通过对话式的展示方式，将小说故事的叙述呈现为一种戏剧化的演示形态。

也许，海明威是最擅长于用人物对话展示小说故事的。在小说《杀人者》中，海明威几乎通篇都用小说人物对话的方法，在直接引语的文体形式中叙述了亨利餐馆内的一个凶杀未遂的故事。傍晚时分，有两人进入餐馆后，先是看着菜单上的菜肴，向餐馆的侍者乔治点菜，然后询问起时间来。吃完了桌上的东西后，其中一个名叫艾尔的人带着厨师走进厨房，另一个叫麦克斯的人正在餐厅里与餐馆的侍

者乔治说话。小说写道：

> “我来告诉你，”麦克斯（其中一个刺客）说，“我们准备杀一个瑞典佬。你可认识一个大个子瑞典佬，叫做奥利·安德烈森的？”
>
> “认识。”
>
> “他每天晚上都到这儿来吃晚饭，可不是吗？”
>
> “他有时候到这儿来。”
>
> “他是在六点钟到这儿来的，可不是吗？”
>
> “如果他来的话，是这时间。”
>
> “我们全都知道，聪明的小伙子，”麦克斯说。“谈点别的事儿吧。去看过电影吗？”
>
> “偶尔去一趟。”
>
> “你应该多去看看电影。对像你这样的一个聪明小伙子来说，看电影真快活。”
>
> “你们干吗要杀奥利·安德烈森？他有什么对不起你们的地方？”
>
> “他从来没有机会对我们怎样过。他连见也从来没有见到过我们。”
>
> “他只是要和我们见一次面，”艾尔（另一个刺客）从厨房里说。
>
> “那你们为什么要杀他呢？”乔治问。
>
> “我们是替一个朋友杀他的。只是受一个朋友之托，聪明小伙子。”
>
> “住口，”艾尔从厨房里说。“你他妈的话太多了。”
>
> ……(21)

上述引文中，小说几乎完全以直接引语的文体形式，叙述了麦克斯与乔治之间的人物对话。显然，两人的对话内容不仅发生在刺客准备实施凶杀行动的现场，而且对话本身也是与将会发生的凶杀事件直接有关。当时，刺客麦克斯直截了当地向餐馆侍者乔治表明，是来刺杀瑞典人奥利·安德烈森的，并假惺惺地询问乔治是否认识此人。这实际上是一句试探乔治的问话，因为两个刺客早知道安德烈森是这家餐馆的常客。所以，当乔治回答认识后，麦克斯就用反问的语气说，这个瑞典佬每天晚上来这儿吃晚饭，时间是在六点钟。最后麦克斯索性

挑明道，我们全都知道有关的情况。而当乔治反问麦克斯为何要杀奥利·安德烈森时，麦克斯直言不讳地答道，我们没有与他见过面，只是替一个朋友来杀他。麦克斯与乔治的对话，既生动地表现了两人的性格特点，麦克斯的直来直去，口无遮拦，乔治的沉着应对，机智探问，又巧妙地暗示出人物对话场景中的相关信息，如，两个客人来餐馆是要行刺瑞典人奥利·安德烈森；刺客知道那个瑞典人六点钟来此餐馆吃晚饭；刺客是因朋友之托来刺杀等，这些对话中的信息内容直接充当了人物对话时的情节性事件。也就是说，人物对话的内容与人物对话时的场景处于同一个时空之中，小说情节中的重要信息是借助于人物对话得以交代的，并且，这些从人物对话中披露出来的信息本身也构成了人物对话时的场景演示要素。因此，对话式展示的特点是，如同演员在舞台上的对白表演一样，小说情节主要通过不同人物之间现场对话的活动而直接呈现出来，作者不需要使用描绘性的叙述或概要性的讲述来呈现小说情节，以及情节中的事件。

2．情景式展示。　从人物的感知和情感中呈现在场的环境。作者通过小说人物的视点和意识来展示正在发生中的环境，从而在人物的主观感知与现场环境之间形成一种情景化的叙事效应。类似于卢伯克的小说图画法展示。

例如，小说《包法利夫人》中，当爱玛进入侯爵庄园的舞会现场时，小说写道：

> 爱玛一进去，就感到四周一股热气，兼有花香、衣香、肉香、口蘑味道和漂亮桌布气味的热气。烛焰映在银罩上，比原来显得长了；多面水晶蒙了一层厚汽，对放苍白光线；桌上一丛一丛花，排成一条直线；饭巾摆在宽边盘子里，叠成主教帽样式，每个折缝放着小小一块椭圆面包。龙虾的红爪伸出盘子；大水果一层又一层，压在敞口筐子的青苔；鹌鹑热气腾腾，连毛烧；司膳是丝袜、短裤、白领结、镶花边衬衫，严肃如同法官，在宾客肩膀空间，端上切好的菜，一匙子就把你选的那块东西送到你面前。小铜柱大瓷炉子上，有一座女雕像，衣服宽宽适适的，从下巴裹起，一动不动，望着满屋的人。(22)

上述引文中，作者不仅从爱玛的视角描绘其眼里所看到的环境、

器物、菜肴、人物等，以及舞会的活动场面，而且也将舞会场面上的这些东西置入爱玛的感觉和情绪之中。因此，与对话式展示不同，情景式展示是一种主观化的描绘性展示方法，小说场景中所有被描绘的东西都投射了小说主人公的主观感知和在场情感，呈现为小说人物视角中的情景。

3．场景式展示。　由小说人物和小说故事的叙述者的叙事视角来呈现在场的事件。作者运用小说故事的叙述者和小说人物的叙事视角，时而处于故事的外层，时而进入故事的内层，全方位或多角度地展示小说中的人物行动，以及人物的行动和小说环境所构成的情节片段，呈现出一种客观而逼真的场景效应。

例如，小说《水浒传》第二十三回“景阳冈武松打虎”中，武松在庙门前揭下县衙门的榜文，才知道景阳冈有虎伤人，可是，武松并没有被吓倒，一个人手提哨棒，袒露胸膛，借着酒力，踉踉跄跄地向那山冈走去。当武松来到一块大清石上，把哨棒放在一边，准备小憩的时候，突然山上刮起一阵狂风来。小说写道：

> 那一阵风过处，只听得乱树背后扑地一声响，跳出一只吊睛白额大虫来。武松见了，叫声：“啊呀！”从青石上翻将下来，便拿那条哨棒在手里，闪在青石边。那个大虫又饥又渴，把两只爪在地下略按一按，和身往上一扑，从半空里蹿将下来。武松被那一惊，酒都做冷汗出了。说时迟，那时快，武松见大虫扑来，只一闪，闪在大虫背后。那大虫背后看人最难，便把前爪搭在地下，把腰胯一掀，掀将起来。武松只一躲，躲在一边。大虫见掀他不着，吼一声，却似半天里起个霹雳，振得那山冈也动，把这铁棒也似虎尾，倒竖起来只一剪。武松却又闪在一边。原来那大虫拿人，只是一扑，一掀，一剪；三般提不着时，气性先自没了一半。那大虫又剪不着，再吼了一声，一兜兜将回来。武松见那大虫复翻身回来，双手抡起哨棒，尽平生气力只一棒，从半空劈将下来。只听得一声响，簌簌地将那树连枝带叶劈脸打将下来。定睛看时，一棒劈不着大虫。原来慌了，正打在枯树上，把那条哨棒折做两截，只拿得一半在手里。那大虫咆哮，性发起来，翻身又只一扑，扑将来。武松又只一跳，却退了十步远。那大虫恰好

把两只前爪搭在武松面前。武松将半截棒丢在一边，两只手就势把大虫顶花皮疙瘩地揪住，一按按将下来。那只大虫急要挣扎，早没了气力，被武松尽气力捺定，哪里肯放半点儿松宽？武松把只脚望大虫面门上、眼睛里只顾乱踢。那大虫咆哮起来，把身底下扒起两堆黄泥，做了一个土坑。武松把那大虫嘴直按下黄泥坑里去，那大虫吃武松奈何得没了些气力。武松把左手紧紧地揪住顶花皮，偷出右手来，提起铁锤般大小拳头，尽平生之力，只顾打。打得五七十拳，那大虫眼里、口里、鼻子里、耳朵里都迸出鲜血来。那武松尽平昔神威，仗胸中武艺，半歇儿把大虫打做一堆，却似挡着一个锦皮袋。(23)

上述引文中，作者先从全知叙述者的视角开始叙述："那一阵风过处，只听得乱树背后扑地一声响，跳出一只吊睛白额大虫来。"接着，作者转入了小说人物武松的限知性视角叙述，"武松见了，叫声：'啊呀！'"随后，作者便在全知叙述者和武松的视角之间叙述事件的进展，并夹入了老虎的视角，如"大虫见掀他不着，吼一声，却似半天里起个霹雳，振得那山冈也动"。可见，在武松打虎片段中，作者采用了一种场景式展示的叙事方法，从全知叙述者和武松、老虎的多种视角的交叉组合，全方位地展示了景阳冈武松打虎的故事情节，进而使小说的字里行间弥漫着某种客观而逼真的现场感。因此，与情景式展示不同，场景式展示并不局限于小说人物的视点和感觉来展现在场的环境，而是通过小说故事的叙述者和小说人物的叙事视角，以及这些叙事视角的交替性转换，从不同的叙述主体、多个聚焦视点和多种感知方式的途径，呈现小说情节中正在进行的人物活动、情节事件和环境场面。

总之，小说的叙事方式总体上可以分为讲述和展示两种类型。这不仅涉及作者退出小说的问题，而且也关系到小说中的故事叙述者和人物如何叙述事件，关系到小说中的事件如何被语言符号所呈现，以及事件呈现中的文学感知取向。一方面，在一部小说中，作者总是会综合地使用这两种叙事方式，叙述小说的情节、人物和环境；另一方面，在小说故事的具体叙述中，作者也要根据特定的情况，采用作者讲述、人物讲述、第一人称主人公讲述和全知叙述者讲述等讲述方

法，或者采用对话式、情景式和场景式等展示方法。当然，小说写作是一种文学叙事的创意性的活动，作者不仅可以根据小说故事的叙述需要，适当地运用一些既有的基本叙事方式和方法，并加以灵活的组合和嫁接，而且应该在小说故事的叙述中探索各种行之有效的叙事方式和方法，创造出新的叙事方式和方法。

第三节　叙事序列

叙事序列是小说情节线索的构造形态。虽然，作者在构思和书写小说情节时，总是会在故事虚构中有所发现和有所独创。而当这些创造性的情节布局被更多的作者认可和分享，成为小说写作史上的叙事成规之后，便为小说写作的初习者提供了一系列可操作的叙事技巧，成为一些设计小说情节结构的基本法则。20世纪60年代以来，小说叙事学的研究者们已经从既有的小说文本中提炼出各种各样的叙事序列范式。我们可以从叙事语法结构、叙事逻辑结构和叙事时空结构三个方面介绍并分析这些规范性的叙事序列。

一、叙事语法结构

法国叙事学家托多洛夫提出了一种有关小说文本研究的叙事学分析方法。我们可以从叙事序列的角度将其命名为叙事语法结构方法。概括地讲，托多洛夫的叙事语法结构的分析方法，是从垂直方向上将小说文本分为两个层面，其中，表层结构是小说叙事的语句层，是由小说的情节线索而抽象出的几个叙述句；深层结构则是小说叙事的语义层，是从上述叙述句的排列中分析叙事序列的转换关系，进而揭示小说的话语取向。

例如，薄伽丘的小说《十日谈》中第七天讲述的第二个故事：泥瓦工的妻子彼罗娜常趁丈夫不在家时，与情人会面。但有一天，她丈夫提前回家，彼罗娜赶紧把情人藏在一个木桶里。丈夫进屋后，彼罗娜就谎说有人想买她家的木桶，现正在看货。丈夫信以为真，十分高兴，就爬进木桶里刮污垢，准备洗洗干净再卖。这时，彼罗娜趴在桶口上，她的情人趁机和她发生了性关系。

根据托多洛夫的分析，在这个小说情节的表层结构中，彼罗娜、情人和泥瓦匠丈夫可分别用X、Y、Z取代，于是，小说的故事情节可被抽象为几个叙述句：X与Y幽会而触犯了家法，可能遭到Z的惩罚；X以卖木桶为由，逃避了惩罚；X与Y在Z钻入木桶后，发生了性关系。从深层结构上看，这些叙述句在叙述序列上的转换表现为：故事最初是一个平衡的状态，彼罗娜是泥瓦匠的妻子，因此她没有权利和别的男人做爱。但是，彼罗娜在家中与情人相会，造成平衡失调，家庭法律没有被遵守。故事情节的发展有两种恢复平衡的可能性：一是惩罚不忠实的妻子；二是想办法逃避惩罚。薄伽丘采取了第二种途径，根据卖桶不违反家法的伪装达成一种平衡的正常状态，最后确立一条新的未公开的严明的准则，妻子可以按照自己的自然感情行事。(24) 也就是说，从叙事语法结构上看，这个小说情节可以分为两个层面，一个是表层结构，小说情节中的主要事件可以概括为几个叙述语句；一个是深层结构，这些叙述语句在小说的主题取向上形成了两种力量之间的矛盾和冲突，作者通过平衡、平衡被打破到建立新的平衡的三段式叙事序列的转换，表征了某种叙述话语取向：个人的自然欲望应该战胜家庭伦理的传统法则，进而表达了文艺复兴时期西方人的人文主义观念。

从小说写作的角度讲，托多洛夫的叙事语法结构的分析方法提供了一种预设小说情节的构思技巧。一方面，作者可以用叙述句的方式列举出小说情节的情节线索，将小说情节中的事件菜单依次排列出一系列叙述句；另一方面，作者要考虑如何通过故事的情节发展来表征小说的话语取向，在这些叙述句的叙事序列中置入一些由发现和突转构成的转换机制，进而使情节线索的转折能够传递出小说故事中的思想、情趣和主题，表达作者的写作意图。因此，托多洛夫的叙事语法结构理论，对于作者设置小说情节或构思小说主题，都是一种可操作的写作技巧。

二、叙事逻辑结构

与托多洛夫不同的是，法国叙事学家布雷蒙提出了另一种小说故事的结构分析方法。布雷蒙指出，小说的叙事功能与小说中人物的行

动和事件相关，小说故事便是由人物的行动和事件所组成的叙事序列而形成的，而三个叙事功能可以构成一基本叙事序列。这三个叙事功能分别为：小说人物将要采取的行动或小说情节中将要发生的事件，人物具体采取的行动过程或情节展开中的事件，人物行动的结果或情节的结尾。两个以上基本叙事序列的组合可以形成复合序列，这些复合序列主要有三种类型：首尾接续式、中间包含式和左右并连式。[25] 我们认为，布雷蒙是从小说的水平方向上考察小说故事的叙事序列，将小说的叙事逻辑结构分为基本序列和复合序列。其中，基本序列是由三个叙事功能单位组成的叙事逻辑结构形态，而复合序列则是由两个以上的基本序列组合而成。我们将根据布雷蒙的叙事逻辑结构方法，举例分析小说中的三种复合序列。

1．首尾接续式。　这是一种由两个基本序列前后相继而构成的复合序列。表现为，一个基本序列的完成是另一个基本序列开始的原因，于是，小说情节中的事件便形成一个叙事序列与另一个叙事序列之间首尾相连的情节链。

例如，莫泊桑的小说《项链》围绕着玛蒂尔德因参加教育部长的晚会，依次叙述借项链、丢项链和赔项链三个基本的叙事序列。虽然，参加教育部长的晚会与项链的借、丢和赔之间没有必然的联系，并且，借项链与丢项链之间也并不存在着必然的因果逻辑关系。但是，作者从玛蒂尔德的爱美虚荣的欲望出发，不仅将玛蒂尔德参加晚会与其向女友借项链联系了起来，而且使玛蒂尔德乐极生悲，晚会上出尽风头的玛蒂尔德凌晨回家后，在穿衣镜面前突然发现脖子上的项链丢失了。这样，作者依照故事中事件的时间顺序，叙述了玛蒂尔德从借项链、丢项链到赔项链的整个过程。显然，这是一种首尾接续式的叙事序列结构，借项链之后的丢项链，丢项链之后的赔项链，这三个基本叙事序列之间在小说的情节线索中环环相扣，前一个叙事序列的结束是后一个叙事序列的开始。

2．中间包含式。　这是一种因两个基本序列交叉包含而构成的复合序列。表现为，一个基本序列在展开的过程中，插入了另一个基本序列，并且，后一个基本序列的完成是前一个基本序列结束的条件。

例如，莫泊桑的小说《羊脂球》叙述了发生在1870年普法战争期间的故事。一辆法国的驿车在离开敌占区时，被一名普鲁士军官扣

留。那个军官在检查乘客的通行证时，执意要车上一个绰号叫羊脂球的妓女陪他过夜，否则就不给驿车放行。羊脂球出于爱国心断然拒绝，可是那些同车的有身份的乘客们却为了各自私利，采用各种伎俩迫使她为了大家而答应普鲁士军官的可耻要求。羊脂球被迫无奈而作了让步。可当第二天早上驿车出发时，那些昨天还苦苦哀求的乘客们却突然换了一副嘴脸，个个疏远她，不屑再搭理她。作者在小说的情节线索上采用了一种中间包含式的叙事序列结构。其中，一辆驿车离开敌占区是贯穿小说情节始终的叙事序列，作者在这一叙事序列中插入了另一个叙事序列，即一个普鲁士军官扣留了驿车，并以羊脂球陪他过夜作为放行的条件。于是，小说便用了较长的篇幅来叙述羊脂球如何以及为何拒绝普鲁士军官的要求，而同车的乘客又如何施用伎俩，哀求羊脂球答应普鲁士军官的要求。最后，羊脂球被迫无奈而作了让步，才使驿车得以离开敌占区。因此，在驿车离开敌占区的小说叙事序列中，作者巧妙地设置了一个普鲁士军官要求羊脂球陪他过夜的叙事序列，而后者成为前一个叙事序列完成的条件。

3．左右并连式。　这是一种在两个基本序列平行展开中构成的复合序列。小说情节中的不同事件分别在两个方向上展开，从而在小说情节线索上形成两个相对独立的基本叙事序列。

例如，在小说《红楼梦》中，黛玉之死与宝玉之婚是两个在相对独立的时空中展开和完成的基本叙事序列。虽然，贾母是想用宝玉与宝钗的婚事来给贾宝玉“冲冲喜”，希望能借薛宝钗的金锁来压压邪气，而林黛玉也从傻大姐那里得知了这些消息。但是，林黛玉和贾宝玉是在互不参与对方事件的情况下进行并完成各自的行动的，两人甚至也并不知道对方的病死和婚娶的具体情况。尽管，在宝玉之婚的叙事序列实际发生之前，林黛玉因从傻大姐那里听说了贾宝玉要与薛宝钗办婚事而病情复发。但是，林黛玉并没有真正知晓贾宝玉何时结婚，也没有看到贾宝玉结婚的过程；而贾宝玉则被蒙在鼓里，以为自己是和林黛玉结婚。由此可知，贾宝玉与林黛玉都不是因为对方的事件而采取各自的行动。黛玉之死与宝玉之婚不仅发生在不同的空间之中，而且其结局也是各自独立的。所以，黛玉之死与宝玉之婚是平行展开的叙事序列。

当然，左右并连式复合序列并不意味着两个相对独立的基本叙事

序列之间完全没有关联，作者往往会在小说情节的叙事逻辑结构中加以组接，从而形成某种交叉式结构形态。《红楼梦》的作者在叙述黛玉之死与宝玉之婚这两个叙事序列时就采用了这种手法。在《红楼梦》第九十七回中，小说先叙述宝玉之婚的叙事序列，王熙凤、贾母、王夫人和薛宝钗之母商议贾宝玉迎娶薛宝钗之事，然后，根据王夫人的指令，王熙凤安排手下人给薛家送彩礼。小说写道：

> （王熙凤）又叫周瑞旺儿等，吩咐他们："不必走大门，只从园里从前开的便门内送去。我也就过去。这门离潇湘馆还远，倘别处的人见了，嘱咐他们不用在潇湘馆里提起。"众人答应着，送礼而去。宝玉认以为真，心里大乐，精神便觉得好些，只是语言总有些疯傻。那过礼的回来都不提名说姓，因此上下人等虽都知道，只因凤姐吩咐，都不敢走漏风声。
>
> 且说黛玉虽然服药，这病日重一日。[26]

送彩礼是宝玉之婚的叙事序列中的起始环节，但是，作者并没有在送彩礼之后直接叙述宝玉与宝钗的婚礼是如何进行的，而是转而叙述黛玉之死的全过程：在潇湘馆内，林黛玉焚烧诗稿，最后病死在自己的床上。有趣的是，在叙述黛玉之死的叙事序列中，作者插入了一个事件：紫鹃见林黛玉病情恶化，去贾母处回话。小说写道：

> 到了次日早起，觉黛玉又缓过一点来。饭后忽然又嗽又吐，又紧起来。紫鹃看着不祥了，连忙将雪雁等都叫进来看守，自己却来回贾母。哪知到了贾母上房，静悄悄的只有两三个老妈妈和几个做粗活的丫头在那里看屋子呢。紫鹃因问道："老太太呢？"那些人都说："不知道。"紫鹃听这话诧异，遂到宝玉屋里看，竟也无人。遂问屋里的丫头，也说不知。紫鹃已知八九："但这些人怎么竟这样狠毒冷淡！"又想到黛玉这几天竟连一个人问的也没有，越想越悲，索性激起一腔闷气来，一扭身便出来了。自己想了一想："今日倒要看看宝玉是何形状，看他见了我怎么样过得去！那一年我说了一句谎话他就急病了，今日竟公然做出这件事来。可知天下男子之心真真是冰寒雪冷，令人切齿的。"一面走一面想，早已来到怡红院。只见院门虚掩，里

面却又寂静的很。紫鹃忽然想到："他要娶亲，自然是有新屋子的，但不知他这新屋子在何处？"[27]

然而，作者只是点到为止，小说的情节线索并没有从紫鹃离开潇湘馆，去怡红院找宝玉，转入到宝玉之婚的叙事序列，而是重新折回到黛玉之死的叙事序列，叙述了李纨和平儿等人为死后的林黛玉穿衣服，料理后事。显然，小说在宝玉之婚的叙事序列中插入黛玉之死的叙事序列，并不呈现为中间包含式的复合序列，因为黛玉之死并不构成宝玉之婚的叙事序列完成的条件。但是，作者在这种交叉式左右并连的复合序列中巧妙地设置了一种情节上的悬念。在不知情的读者看来，无论是给薛家送彩礼还是紫鹃路过怡红院等事件，似乎都有可能改变黛玉之死和宝玉之婚在小说情节上的发展方向，因而会产生某种担忧和期待的猜测：生怕给薛家送彩礼的事情传入潇湘馆而使林黛玉的病情恶化，希望紫鹃路过怡红院时能带去林黛玉病危的消息，从而终止宝玉与宝钗之间将要举办的婚礼。因此，作者在将宝玉之婚与黛玉之死两个独立的基本叙事序列交叉重叠地组合起来之后，便在左右并连式复合序列中构造了一种交叉复合的叙事逻辑结构。

当然，布雷蒙提出的上述三种复合叙事序列，只是小说情节设计中的常用技巧。在构思和书写小说情节的时候，作者通常会有所变异和突破。但是，这种从叙事序列的逻辑关系中分析小说情节的方法，对于作者构思和书写小说情节，设置小说的人物行动与故事情节之间的内在逻辑线索，无疑是一种十分实用的技巧。

三、叙事时空结构

小说是一种叙事性的文学作品。小说故事中的叙事序列首先是通过一系列时间延展中的事件构成的。而小说写作是一种创意性写作实践，作者往往会对叙事序列中的事件及其关系进行虚构、修改和重组。一个基本的途径是，在小说的叙事序列中引入空间化的叙事要素。一方面，作者可以运用同时态的空间化叙事方式，将处于相同时间不同空间中的叙事序列，以空间切换或空间穿越的方法串联起来；另一方面，作者也会用异时态的空间化叙事方式，将发生于不同时空中的叙事序列，以时空切换或时空穿越的方法加以组接。因此，作者

便可通过同时态或异时态两种空间化叙事方式来建构小说的叙事时空结构。我们将从空间切换与时空切换两个方面，探讨同时态与异时态两种空间化的叙事方式[28]。

1．同时态的空间化叙事。　作者以空间切换的叙事方式，将发生在同一时间而不同空间中的两个（或以上）平行展开的叙事序列，进行空间化地来回切换，取消两个叙事序列各自的时间连续性，从而在小说情节线索中构成一种同时态的空间化叙事结构形态。

约瑟夫·弗兰克首先提出了这种空间化的叙事方法，指出，现代小说与传统小说不同的是，作者不再根据时间的线索来叙述小说故事，而更倾向于采用一种空间形式重组故事中的事件，通过来回切换，取消了小说中事件的时间顺序，从而达到知觉上的同时性。弗兰克分析了福楼拜小说的《包法利夫人》中农产品展览会的场景。认为，福楼拜是在三个层次上同时展开小说的，一是街道上横冲直撞的人群；二是正在演说的官员；三是罗道耳弗与爱玛俯瞰这些场景时的对话。而每一层次的物理位置成了它的精神意义的标记。[29]确实，在叙述永镇的农业展览会时，福楼拜采用了一种同时态的空间切换方式，将两个处于同一时间而不同空间中的叙事序列进行交叉切换，从而在小说文本中组构成一个同时态的空间化叙事结构形态。

福楼拜的小说《包法利夫人》是这样叙述永镇举办农产品展览会的。当时，农业展览会已在教堂前面的广场准备就绪。人们纷纷从街道、小巷涌入广场。这时，爱玛离开药剂师后，正巧碰上罗道耳弗。两人见广场上挤满了人，便一起来到镇公所的二楼会议室。小说写道：

> 罗道耳弗这时陪着包法利夫人，走上公所二楼，来到会议厅，看见没有一个人，就讲：他们在这里瞭望，尽兴多了。国王半身像底下有一张椭圆桌子，他到旁边搬了三张凳子，放到一个窗口跟前，然后他们挨挨挤挤，并肩坐下。
>
> 司令台上起了一阵骚动：长久耳语和交换意见。最后还是州行政委员会先生站起。大家现在晓得他姓廖万，群众一个传一个，说起他的名姓。于是，他掏出几张纸，凑近眼睛细看了看，这才开口道：

诸位先生，

首先允许我（在没有和你们谈起今天的盛会之前：——我相信，你们全有这种感情），我说，首先允许我赞扬一下最高当局、政府、国君，诸位先生，赞扬一下我们的主人、万民爱戴的国王。……

罗道耳弗道：

“我该退后一点坐。”

爱玛道：

“为什么？”

不过州行政委员的声音分外高了，他朗诵：

诸位先生：兄弟阋于墙，血染公众广场的时期，已经一去不复返了……

罗道耳弗接下去道：

“因为下面就许多人望见我；这样一来，我就要一连两个星期道歉，像我这样的坏名声……”

爱玛道：

“哎呀！你成心糟蹋自己。”

“不，不，你听我讲，坏极了。”

可是，诸位先生，放下这些暗无天日的画面不去回想，转过眼睛，浏览一下我们美丽祖国的现状，我又看见了什么？处处商业繁盛，艺术发达，处处兴建新的道路……

罗道耳弗又道：

“其实，就社会观点看来，他们也许就有道理。”

她道：

“什么道理？”

他道：

“怎么！难道你不知道，有人无时无刻不在苦恼？他们一时需要梦想，一时需要行动，一时需要最纯洁的热情，一时需要最疯狂的欢乐。人就这样来来去去，过着形形色色的荒唐、怪诞的生活。”(30)

在上述引文中，小说的情节线索是从两个不同空间中的叙事序列展开的：一个是爱玛和罗道耳弗在镇公所二楼窗口的对话；另一个是广场上州行政官员的展览会演讲。然而这两个叙事序列在时间上却是

同步展开的，在爱玛和罗道耳弗对话的同时，州行政官员也在广场上作演讲。由于小说是一种由语言文字叙述故事事件的文本形态，而语言文字是一种线性的符号媒介，作者无法像图像符号那样，在叙事文本中同时展现两个不同空间中的事件。所以，福楼拜采取了一种空间化的叙事技巧，在不断地从一个叙事序列中的事件与另一个叙事序列中的事件之间来回切换的过程中，消解了两个事件在各自叙事序列中原有的时间顺序。也就是说，作者通过在两个同一时间而不同空间的叙事序列之间进行连续性地交叉切分，从而在空间切换中形成一种同时态的空间化叙事序列。

2．异时态的空间化叙事。　作者以时空切换的叙事方式，通过小说故事的叙述者或小说人物的异时态叙述途径，在小说的叙事序列中不时地引入另一时空中的叙事序列，使正在进行的叙事序列中插入了已经完成或将要发生的叙事序列中的事件，进而组合成小说的情节线索。其中，追叙（闪回）和预叙（闪后）是异时态空间化切换的常用手法。

例如，在小说《边城》中，沈从文就是以追叙的手法使用时空切换的叙事方式，创造了一种具有隐喻——象征意味的异时态空间化叙事技巧。在小说第一章中，作者先是从全知叙述者的角度，简单地讲述了翠翠父母的一段恋爱悲剧事件，于是就形成了一个翠翠父母爱情故事的叙事序列。接着，在叙述十六年后翠翠的恋爱故事时，作者又通过全知叙述者和小说人物不时地追叙起翠翠父母的故事。下面选取几个有关的追叙片段：

> •翠翠的母亲，某一时节原同翠翠一个样子，眉毛长，眼睛大，皮肤红红的，也乖得使人怜爱——也懂在一些小处，起眼动眉毛，机伶懂事，使家中长辈快乐。也仿佛永远不会同家中这一个分开。但一点不幸来了，她认识了那个兵。到末了丢开老的和小的，却陪了那个兵死了。这些事从老船夫说来谁也无罪过，只应“天”去负责。
>
> •过了一会祖父说：“翠翠，翠翠，先前那个人来作什么，你知道不知道？”
>
> 翠翠说：“我不知道。”说后脸同颈脖全红了。
>
> 祖父看看那种情景，明白翠翠的心事了，便把眼睛向

远处望去，在空雾里望见了十六年前翠翠的母亲，老船夫心中异常柔和了。轻轻的自言自语说："每一只船总要有个码头，每一只雀儿得有个窠。"他同时想起那个可怜的母亲过去的事情，心中有了一点隐痛，却勉强笑着。

•老船夫猜不透这事情在这什么方面有个疙瘩，解除不去，夜里躺在床上便常常陷入一种沉思里去，隐隐约约体会到一件事情（指体会到翠翠爱二老不爱大老）。再想下去便是……想到了这里时，他笑了，为了害怕而勉强笑了。其实他有点忧愁，因为他忽然觉得翠翠一切全像那个母亲，而且隐隐约约便感觉到这母女二人共同的命运。

•两人做饭时，祖父为翠翠述说起一些有趣味的故事。因此提到了死去了的翠翠的母亲。……说了那个可怜母亲的乖巧处，同时且说到那可怜母亲性格强硬处，使翠翠听来神往倾心。

翠翠抱膝坐在月光下，傍着祖父身边，问了许多关于那个可怜母亲的故事。

……

祖父夜来兴致很好，为了翠翠把故事说下去，就提到了本城人二十年前唱歌的风气，如何驰名于川黔边地。翠翠的父亲，便是当地唱歌的第一手，能用各种比喻解释爱与憎的结子，这些事也说到了。翠翠母亲如何爱唱歌，且如何同父亲在未认识以前在白日里对歌，一个在半山上竹篁里砍竹子，一个在溪面渡船上拉船，这些事也说到了。

•（杨马兵）又说到翠翠的父亲，那个又要爱情又惜名誉的军人，在当时按照绿营军勇的装束，如何使女孩子动心。又说到翠翠的母亲，如何善于唱歌，而且所唱的那些歌在当时如何流行。

……

杨马兵想起自己年轻作马夫时，牵了马匹到碧溪岨来对翠翠母亲唱歌，翠翠母亲不理会，到如今自己却成为这孤雏的唯一靠山唯一信托人，不由得不苦笑。[31]

可见，作者在叙述正在进行着的翠翠爱情故事的叙事序列过程中，插入性地叙述了那个已经完成的翠翠父母爱情故事的叙事序列。但是，作者不是简单而重复性地追叙翠翠父母的故事，而是在追叙的

片段里增加了有关翠翠父母叙事序列中的讯息，这些讯息是作者在概述翠翠父母爱情故事时所没有提供的。于是，作者在对两个不同时空中的叙事序列进行异时态切换中，使那个发生在十六年前的故事逐渐地清晰和完整起来，如，翠翠母亲曾是个眉毛长、眼睛大的漂亮姑娘，并且乖巧伶俐而讨家中长辈喜欢；翠翠父亲是当地唱歌的第一手，翠翠母亲也爱唱歌，两人未认识之前就在白日里对歌；杨马兵牵了马匹到碧溪岨来对翠翠母亲唱歌，翠翠母亲却不理会；等等。有意思的是，作者不仅通过全知叙述者的叙述，以及小说人物的幻觉、回忆、感想等追叙途径，在叙述翠翠故事中补充性地叙述了十六年之前翠翠父母的有关事件，而且又将这些翠翠父母叙事序列中的补充讯息充当了翠翠爱情故事中人物行动和情节发展的动力机制，如，翠翠祖父因想起女儿的爱情悲剧，便将翠翠的婚姻视做女儿交给他的使命；翠翠祖父感觉到翠翠与母亲二人共同的命运而夜不能寐；翠翠祖父给翠翠讲起翠翠父母当年对歌的事情，以至于翠翠将二老晚上唱的歌误以为自己的梦；十六年前杨马兵没有追求到翠翠母亲，而十六年后却来陪伴成了孤女的翠翠；等等。应该看到，这种异时态空间化的叙事方式并不是一种简单的追叙手法，其叙事功能也不局限于人物行动和情节发展的动力机制，而是发挥了某种隐喻和象征的叙事作用。在小说叙述翠翠故事的进程中，作者不断地切换到十六年前翠翠父母叙事序列中的事件。于是，翠翠父母故事的追叙，既构成了小说情节和人物行动的推进机制，又赋予了小说情节和人物行动隐喻和象征的叙事意味，翠翠的爱情故事也因此而被染上了一种感伤的色调。换句话说，作者通过这种异时态空间化的切换方式，将翠翠父母爱情悲剧的叙事基调与翠翠爱情故事之间建立了某种象征叙事意象，从而使两个处于不同时代的叙事序列获得了一种叙事逻辑上的关联。

总之，在《包法利夫人》与《边城》的上述文本片段中，两位作家采用了不同的空间化叙事方法。福楼拜是在叙事场景的空间切换的层面上使用同时态叙事方法，通过在同一时间不同空间的两个叙事序列之间来回切换，消解了两个叙事序列各自的时间性，即在爱玛和罗道耳弗的对话与州行政官员的讲演之间进行场景切换，进而空间化地重构小说情节线索；沈从文则是在叙事意象的时空切换的层面上使用异时态叙事方法，通过全知叙述者和小说人物（翠翠祖父、杨马兵

等）对十六年前翠翠父母悲剧性叙事序列中的事件重复而补充性追叙，在翠翠爱情故事的叙事序列中赋予了隐喻和象征的感伤基调。但是，两位作家无疑都采取了空间化的叙事方法，都是在空间化的小说叙述中重新组合不同空间或不同时空中的两个叙事序列内的事件，进而在小说的情节线索中构建起某种空间化的叙事结构。

第四节　叙事成规

长期以来，小说界流行着一种偏见，认为，纯文学小说是一种创造性的叙事文学，而类型小说则是一种根据已有的小说类型编写乃至“复制”出来的，缺乏写作者的叙事独创性。尽管，类型小说确实可以被写成商业性或通俗性的小说作品，然而这并不意味着类型小说就必然是一种缺乏创意性的叙事文本。我们认为，类型小说是一种因小说写作中的一系列叙事成规而产生的小说类型，是小说写作实践和小说批评理论的产物。虽然，有些类型小说的作者简单地、机械地运用一些小说类型的叙事成规，以至于小说落入情节雷同、人物刻板等叙事套路，但是，却也有一些类型小说成为流行小说、畅销小说，甚至登上经典小说的殿堂。可以说，人们完全可以根据类型小说中的各种叙事成规从事创意写作。不仅如此，类型小说中的各种叙事成规也确立了一些可操作的写作技巧，这些类型化的叙事成规尤其适用于初习者的小说写作训练。

其实，类型小说之所以能够产生和存在，一个重要的原因在于，类型小说与叙事母题之间有着密切的关系。或者说，类型小说中的叙事元素其实是从叙事母题中生发出来的。因此，我们有必要从叙事母题的角度来探讨小说中的叙事成规，即小说中的叙事成规是如何从叙事母题中生成的，又是如何生产再生产出类型小说的。

一、叙事母题

叙事母题已经成为人文社会学科领域内的基础性学术命题，引起了民俗学、历史学、人类学、艺术学、文化研究以及小说研究等专家和学者们的关注。在世界民间故事的史料考察中，汤普森提出了一个

简要的叙事母题的定义："一个母题是一个故事中最小的，能够持续在传统中的成分。要如此它就必须具有某种不寻常的和动人的力量。"[(32)] 确实，叙事母题不仅存在于各种形式的叙事文本之中，而且也是各类叙事文本中的叙事元成分。随着叙事母题的生产再生产，以及叙事母题在演化和扩展过程中的分化和重组，我们往往不太会注意到一部具体的叙事文本中所隐藏的叙事母题。但是，叙事母题无疑是一切叙事文本深层叙事结构中的核心元素。小说文本自然也不例外。因此，在从叙事母题的角度探讨小说写作中的叙事成规如何生成时，我们需要对叙事母题的内涵和特性做一些简要的归纳和阐述。

1．在起源上，叙事母题源于集体无意识的叙事感知模式和叙事思维范式。 弗洛伊德从精神分析学的角度在人的意识结构深处挖掘出了无意识，而心理分析学家荣格则在弗洛伊德的个人无意识基础上，提出了集体无意识，并建立起人格类型说和原型说理论。荣格将集体无意识定义为：它"是集体的、普遍的、非个人的。它不是从个人那里发展而来，而是通过继承和遗传而来，是由原型这种先存的形式所构成的。原型只有通过后天的途径才有可能为意识所知，它赋予一定的精神内容以明确的形式"[(33)] 。在荣格看来，集体无意识表现为某种通过继承和遗传而构成的原型，而这种原型在神话研究中被称为母题。也就是说，集体无意识的原型在神话中表现为某种叙事母题。据此，我们可以将叙事母题视作一种积淀于集体无意识结构中的叙事感知模式，表现为某种人种——文化遗传中的叙事思维方式和叙事主题意向。所以，叙事母题具有双重特性：一方面，它具有普世性，每一个叙事母题的深层结构中总是隐含着人类共通的叙事感知取向和叙事思维意向；另一方面，它又具有地方性，各种类型的叙事母题往往反映和体现了特定地区的人种群体和文化共同体在叙事感知、叙事思维和叙事观念上的地方特性。这种叙事母题的地方性特征，我们可以从一些经典的叙事文学作品中发现。

例如，寻找是一个普世性的叙事母题成分，在各民族的叙事文本中被呈现为不同的母题类叙述句型。以欧洲与中国的叙事文学作品为例，但丁的叙事诗《神曲》是欧洲叙事文学名著，作品叙述了一个关于诗人但丁寻找上帝的故事，在古罗马诗人维吉尔的帮助下，诗人穿过了地狱和炼狱，又借助于诗人暗恋的情人贝亚德里的灵魂引导，游

历了天堂，最后越过天堂的九重天时见到了上帝。而吴承恩的《西游记》是中国古典小说，作品讲述了一个唐僧率徒西天取经的故事。比较而言，在《神曲》中，但丁是在西方传统文化的语境中叙述寻找母题成分，因而在叙事母题中加入了许多西方历史和基督教的事件，构成了一个欧洲式寻找母题句型，即寻找上帝；而在《西游记》中，吴承恩却将寻找母题纳入中国传统的民间文化土壤之中，或者说，《西游记》本身是在中国传统的民间故事土壤中生长起来的，进而使唐僧的西天取经故事不仅以中国唐代佛教高僧玄奘去印度讲经和取经的事件为历史素材，而且穿插了中国民间广为流传的各种神仙和妖魔的故事，形成了一个中国式寻找母题，即寻找佛经。因此，上述两部叙事文学作品都是采用了寻找的叙事母题成分，但是，欧洲式的寻找母题是一个寻找上帝的母题，而中国式寻找母题则是一个寻找佛经的母题。

2．在构成上，叙事母题是一种母题类叙述句型，由叙事母题的词汇域在纵聚合与横组合轴上编码而成。 首先，在纵聚合轴上，叙事母题的元素表现为一种叙事母题词汇域，包含两类叙事母题元素，一是可叙事类母题的词汇，如寻找、失去、获得、复仇等，这些母题元素通常具有行动的功能，因而是动词性谓语的母题词汇；二是主题类母题的词汇，如生与死、男人与女人、罪与罚等，这些母题元素往往具有指称和命名的属性，由一些名词性母题词汇构成。所以，叙事母题的构成先要从纵聚合轴上的母题词汇域中选择一些叙事母题元素。其次，在横组合轴上，叙事母题的形态是一种母题类叙述句型，它是将母题词汇域中选取的叙事母题元素排列成一个陈述句，然后构成一种母题类叙述句型。如寻找是一个叙事类母题元素，可以与主题类叙事母题元素结合起来，如宝物、父母、恋人等，进而在横聚合轴上构成相应的叙事母题句型，即寻找宝物、寻找父母或寻找恋人等。因此，叙事母题是一种由母题词汇编码而成的母题类叙述句型。

3．在取向上，叙事母题具有反映和表达人的欲望或人文情怀的叙事意向。 叙事母题表征了人的欲望或人文情怀，以及由此产生的叙事想象和叙事意向。因此，所有的叙事母题毫无例外地涉及人的欲望或人文情怀。如上所述，叙事母题是一种由叙事母题成分构成的母题类叙述句型。在母题类叙述句型的编码过程中，叙事母题词汇的选择

和编排总是会指向人的欲望，表现某种人文情怀的叙事意向。也就是说，母题类叙述句型之所以能够称为叙事母题，根本的原因是，这些叙述句型被用于表征人的欲望，体现人文关怀的情结。而叙事母题的感人力量便发自于母题类叙述句型深层结构中的人之欲望和人文关怀情结。即使各种宗教故事，也都在其叙事母题中反映和表达了人之欲望。

例如，原罪母题便是由生与死、罪与罚等母题词汇所构成的基督教叙事母题。在《旧约》的伊甸园故事中，亚当与夏娃因听信蛇的诱惑之言，偷食了能知善恶的禁果而被逐出乐园。这是一个有关上帝创造人类的宗教故事，人类之生与原罪之始被组合了起来，于是，亚当与夏娃被上帝驱逐出伊甸园，下凡人间。一方面，人性之生意味着神性之死；另一方面，偷食禁果之罪遭到了逐出乐园之罚。所以，这个创世纪的宗教故事将生与死、罪与罚的叙事母题元素表现为某种人之欲望：易受诱惑（也可被解读为勇于探求）。而这个基督教的母题类叙述句型便可以被表述为：亚当与夏娃因偷食禁果之罪而被罚人间。虽然，在基督教的神学体系中，伊甸园的故事被解释成一个上帝创造人类的宗教故事，并且，这个宗教故事在基督教的教义上又被赋予了“原罪说”的意义。然而尽管如此，伊甸园的故事仍然涉及人的欲望。正是从这个意义上，我们主张，叙事母题是一种母题类叙述句型，具有表征人的欲望和人文情怀的叙事意向。

4．在生存上，叙事母题可以通过母题类叙述句型的再生产而被传播和承继。 叙事母题起源于人类或文化共同体的集体无意识的叙事感知模式。这些由母题类叙述句型构成的叙事母题具有很强的生命力和再生产功能，在人类文化的各个领域传播和衍生，进而形成各种类型的叙事母题，诸如神话叙事母题、宗教叙事母题、民俗叙事母题、艺术叙事母题等，并由此生成各种叙事体裁的文本，诸如语言类叙事母题、图像类叙事母题、音乐类叙事母题等，以及语言类叙事体裁中的口述叙事母题、文字叙事母题等；图像类叙事体裁中的绘画叙事母题、雕塑叙事母题等。因此，叙事母题具有历史传承的生产再生产特性。

总之，叙事母题是小说文本中的叙事原型，它是由各种可叙事类元素和主题类元素构成的母题类叙述句型，作者可以选择这些叙述句

型，进而建构小说的故事框架。可以说，类型小说便是在选择并使用母题类叙述句型的基础上，在小说故事情节的类型化编码中形成的类型化叙事成规，主要是一种小说故事情节上的类型化叙事成规。

二、类型小说

类型小说是小说中的类型化叙事文本，主要表现为小说情节层面上的一系列叙事成规，这些为小说作者公认和分享的叙事成规反映了人们小说思维的惯例。与所有的叙事文本一样，类型小说的叙事成规与叙事母题之间有着密切的关系。朱光迪曾参照汤普森关于民间故事母题的定义，将叙事文学的母题界定为：它是叙事作品中结合得非常紧密的最小事件，持续存在传统中，能引起人们的多种联想，它是一个完整的故事，本身能独立存在，也能与其他故事结合在一起，生出新的故事。[34] 我们认为，叙事母题是一种抽象或浓缩的母题类叙述句型，而小说等叙事文本便是通过一些母题类叙述句型的扩展而设置出的一系列叙事序列，进而构成叙事文本的情节线索。

虽然，并不是所有隐含着叙事母题的小说作品都是类型小说，但是，所有类型小说都毫无例外地蕴含着某种叙事母题。因为，类型小说不仅从叙事母题的词汇域中选择了小说情节的叙事元成分，而且又将那些被选取的叙事元成分在小说文本中构造成某种类型化的小说情节模式。因此，类型小说是一种将叙事母题运用于小说情节设计而形成的类型化情节范式，即类型化叙事成规。我们将以失而复得的情人礼物的两个叙事文本为例，具体阐释叙事母题是如何由母题类叙述句型转换成类型小说的叙事成规的。

1．母题类叙述句型的生成　。由叙事母题词汇编码的母题类叙述句型，在民间故事中拓展为一系列叙事序列，进而构成一种潜在的叙事类型。

例如，十世纪的《一只鹦鹉的七十个故事》是印度民间故事集，在第三十五个故事中，作者叙述了一个失而复得的情人礼物的故事：一个商人访问粮商的住所。粮商不在家，他就以赠送一枚戒指的方式诱奸了粮商的妻子。事后，商人后悔，找到了那个粮商，要他交出一笔粮食，并谎说：你妻子说你会给她用粮食换一枚戒指。现在，戒指

我已给了你妻子。粮商信以为真，一气之下，就让自己的儿子回家取回那枚戒指，还给了商人，取消了戒指换粮食的交易。

在这个故事中，作者从叙事母题词汇域中选取了一些叙事元成分，如可叙事类母题成分的失去与获得；主题类母题成分的情人、礼物等，并将这两种叙事元成分在故事情节中构造成一个叙述句型：失而复得的情人礼物。整个故事的情节线索完全是根据这一母题类叙述句型扩展而成的。具体分析的话，在这个民间故事中，失而复得的情人礼物已经由母题类叙述句型扩展而成的。具体分析的话，在这个民间故事中，失而复得的情人礼物已经由母题类叙述句型扩展为一系列叙事序列。我们用X、Y、Z，分别指称商人、粮商的妻子、粮商。这样，这个失而复得的情人礼物的民间故事便可以抽象为下面几个陈述语句：

> X与Y达成用一枚戒指的礼物交换性爱的契约。
> X与Y完成了礼物与性爱的交易。
> X向Z谎称用一枚戒指交换粮食。
> Z将戒指归还给X。

上述四个陈述语句便是根据失而复得的情人礼物的母题类叙述句型扩展而成的，所以，这些陈述语句构成了该故事情节的叙事序列。也就是说，这个民间故事中的母题类叙述句型被扩展为四个叙事序列，进而构成了一种叙事母题类型——失而复得的情人礼物。

2．类型小说中叙事规约的确立　　。民间故事中的母题类叙述句型，一旦在小说写作史上被传承，就有可能成为一种类型小说的叙事规约。如上所述，《一只鹦鹉的七十个故事》的第三十五个故事，是由一个叙述句型（失而复得的情人礼物）与四个叙述语句构成的叙事类型。半个多世纪之后，这一叙事类型又出现于文艺复兴时期的欧洲小说之中，并成为一些类型小说写作中的叙事规约。

例如，薄伽丘的小说《十日谈》第八天故事第一中，叙述了古尔法多用二百金币与友人妻子进行性爱交易的故事：一个名叫古尔法多的德国军人，引诱好友加帕罗洛的妻子，并答应她提出要二百个金币作为交换的条件。于是，古尔法多向加帕罗洛借了二百个金币，交给他的妻子并与其发生了性关系。最后，古尔法多告诉加帕罗洛，二百

个金币的借款已经还给了他的妻子。在这个故事中，基本的叙述句型仍然是失而复得的情人礼物，只是在叙事序列上稍有变异。我们用X、Y、Z，分别指称古尔法多、加帕罗洛、加帕罗洛的妻子。于是，我们也可以用叙事语法的方法，将这个小说故事的表层结构表述为下面几个叙述语句：

X与Y达成了二百个金币的礼物交换性爱的契约。
X向Z借了二百个金币，并作为礼物给了Y。
X与Y完成了礼物与性爱的交易。
X告知Z，二百个金币的借款已经归还给Y。

显然，《十日谈》中的这个故事与《一只鹦鹉的七十个故事》中的故事在基本的叙述句型上保持一致，但是，故事的叙事序列却发生了变化。在《十日谈》的小说情节中，作者不仅将情人礼物由一枚戒指变为二百个金币，而且也改变了叙事序列的组合形式。在《一只鹦鹉的七十个故事》中，叙事序列的次第是先送礼物，后讨回戒指，而在《十日谈》中却是先借二百个金币作为礼物，后假借归还。也就是说，在《一只鹦鹉的七十个故事》中，情人礼物是直接地通过X馈赠给Y而失去，又是经过X向Z讨回而复得的；而在《十日谈》中，情人礼物在X馈赠给Y而失去的过程中，加入了一个次一级的叙事序列，即X与Z之间的借与还的关系，并由后者实现了情人礼物的复得。尽管，原有民间故事中的叙事序列被改变了，然而我们还是不难看出，《十日谈》的小说情节隐含了上述民间故事中的母题类叙述句型。民间故事中的母题类叙述句型由此成为一种小说情节的叙事母题。当更多的小说采用这一叙事母题，并根据这一母题类叙述句型设计小说情节时，便会生成各种类型小说，而这一叙事母题也将成为类型小说的叙事规约。

总之，类型小说是在承继已有的母题类叙述句型基础上形成的类型化叙事规约。从小说发展史上看，类型小说是在非类型小说中发展出来的小说叙事规约。类型小说是因小说情节的类型化规约获得普遍认同和广为流传而形成的一种小说形态，是小说写作的实践与理论中被总结出来的一种小说情节范式。虽然，一个或多个母题类叙述句型被运用于小说情节，并不必然地形成类型小说。然而，当作者根据特

定的母题类叙述句型来设计整个小说的情节线索的时候，自然会写作出同一叙事母题类别中的类型小说。可以说，类型小说既是小说叙事技巧达到一定水平的产物，又是小说情节中采用了特定的母题类叙述句型的类型化叙事范式，是小说情节设计中的叙事规约。

值得指出的是，由于情节、人物和环境是小说的三个基本叙事要素，所以，人们通常从这三个方面来对类型小说进行分类。我们认为，广义上讲，只要小说中存在着可类型化的特质，便可以进行一些类型化分类，而狭义上说，类型小说是一种由母题类叙述句型的叙事规约而构成的小说形态。也就是说，严格意义上的类型小说是指那些使用了某种叙事规约而构造情节线索的小说作品。所以，是否形成某种类型化的叙事规约是判断类型小说的基本依据。类型化的叙事规约不仅是区分类型小说与非类型小说的标准，而且也是类型小说的分类标准。因此，将类型小说分为侦探小说、科幻小说、言情小说、武侠小说、魔幻小说、悬疑小说、架空小说等，只是一种广义上的小说分类。真正意义上的类型小说的分类，不仅要根据小说中的情节线索在欲望与阻碍上的矛盾冲突类型，以及行动元在叙述话语取向上的类型来区分，而且要从母题类叙述句型的类型加以区分。例如，我们可以根据一些母题类叙述句型，在言情小说中区分出失而复得的情人礼物、生离死合的恋情等。

三、类型小说的叙事创意

虽然，类型小说是一种根据特定的母题类叙述句型的叙事规约而形成的叙事性文学文本，主要表现为小说故事情节方面的一系列叙事规则和叙事技巧。但是，类型小说的作者完全可以在既有的叙事规约基础上进行创造性的写作。所以，类型小说的作者总是可以在两个方向上写作小说，一方面，作者遵循特定的母题类叙述句型设计小说情节；另一方面，作者在现有类型小说的叙事规约框架下，创造性地设置小说情节，或者增减叙事母题成分，或者修改叙述句型，或者重组叙事序列。因此，一个成功的类型小说作者必然会在既有叙事规约的基础上，从事小说情节的创意编码，从而在原有类型小说的叙事规约下，设计出具有独特感性意味的小说情节。我们将从叙事序列、叙述

句型和叙事母题三个层面，以失而复得的情人礼物的故事母题为例，具体地探讨类型小说的叙事创意。

1．叙事序列层的创意。　在不改变叙述句型的基础上，作者通过扩展和修改已有叙事母题中叙事序列的途径编排小说情节，从而使原叙事文本中的母题类叙述句型被赋予了新的叙事意义。

如上所述，薄伽丘的《十日谈》沿用了《一只鹦鹉的七十个故事》中的基本叙述句型，却没有改变该故事的叙述句法结构。作者通过二百个金币的情人礼物的借与还的过程，叙述了一个失而复得的情人礼物的故事。也就是说，薄伽丘在《十日谈》的故事情节中所采用的基本叙述句型依然是失而复得的情人礼物。但是，薄伽丘在小说的叙事序列上却对《一只鹦鹉的七十个故事》中的情节线索进行了改造，原故事中情人礼物的失而复得是一种较为直接的情节线索，即情人礼物由X送给Y而失去；经X向Z讨回而复得。但在《十日谈》中，薄伽丘在情人礼物的失而复得的情节线索中加入了一个次一级的叙事序列，即X与Z之间的二百个金币的借与还的关系，并由后者实现了情人礼物的复得。

因此，薄伽丘并没有简单地沿用《一只鹦鹉的七十个故事》中的母题类叙述句型，而是通过对原故事中叙述句型的扩展，在两个层面上修改了原故事中的叙事序列。

第一，《十日谈》在失而复得的情人礼物这一叙述句型中，设置了两个相对独立的叙事序列：一个是X与Y之间的情人礼物的赠送与接受的叙事序列，另一个是X与Z之间的二百个金币的借与还的叙事序列，从而使小说的情节更为曲折和复杂。

第二，薄伽丘通过对原故事中叙述句型的扩展，使小说叙述句型中的“得到与失去”被赋予了一些新的意义。首先，古尔法多借钱赠予，得到了友人的妻子，即古尔法多得到了性爱，却丢失友情。小说中的加帕罗洛虽然并不知情，但小说情节却告诉读者古尔法多在得到性爱的同时，已在道德上失去了加帕罗洛的友情。其次，加帕罗洛的妻子得到金钱作为性爱契约的礼物，却失去了贞操。再者，加帕罗洛得到了归还的金钱，却失去了妻子的忠诚。

由此可见，薄伽丘在不改变原叙事文本的叙述句型基础上，通过对原故事中叙事序列的扩展，在故事情节中增设了有关礼物的借与还

的叙事序列，并使原故事叙述句中的“得到与失去”具有了道德和爱情上的新的意义，从而创造性地叙述了一个失而复得的情人礼物的故事。我们将这种叙事母题上的改造称为小说写作中的叙事序列创意。

2．叙述句型层的创意。　在保留叙事元成分前提下，作者通过修改原叙事文本中的叙述句型，创造出一种新的叙述句法结构。

例如，薄伽丘《十日谈》第五日故事第九中，叙述了费得里哥宰鹰款待而获得爱情的故事：费得里哥爱上了佛罗伦萨美丽的太太乔凡娜，为她举办竞赛和宴会，耗尽了全部财产，却未能获得乔凡娜的爱，只好带着他的一只猎鹰，搬居乡下，守贫度日。不久，乔凡娜在丈夫死后，带着儿子去乡下的庄园避暑，正好临近费得里哥的庄园。乔凡娜的儿子结识了费得里哥后，非常喜欢打猎放鹰。乔凡娜得知患病的儿子非常希望拥有费得里哥的那只鹰，于是便来拜访费得里哥，准备向他讲述自己儿子的心愿。为了款待她，费得里哥却把自己那只心爱的鹰宰了，做了一盘菜。对此深受感动，乔凡娜嫁给了费得里哥。

这是一个有关因失而得的情人礼物的故事。费得里哥宰杀自己心爱的鹰，以菜肴的方式款待心上人，而乔凡娜受此情人礼物的感动，嫁给了费得里哥。在小说中，作者基本上保留了失而复得的情人礼物故事中的叙事母题词汇，如失去与获得、情人、礼物，只是将情人礼物由原故事中的二百个金币或一枚戒指改为心爱的猎鹰。所以，作者主要是通过叙述句型上的变化来修改原叙事文本中的叙事类型的。

我们可以将《十日谈》第五日故事第九中的故事命名为因失而得的情人礼物的故事，并与《一只鹦鹉的七十个故事》的第三十五个故事和《十日谈》第八天故事第一中的失而复得的情人礼物的故事进行比较分析，进而找出因失而得的情人礼物的故事在叙述句型上的创造性发展。

（1）《一只鹦鹉的七十个故事》的第三十五个故事和《十日谈》的第八天故事第一，是两个有关失而复得的情人礼物的故事，其故事情节可以表述为一个叙述句型的公式：

性爱契约＝情人礼物（一枚戒指或二百个金币）的丢失＋情人礼物（一枚戒指或二百个金币）的得到

这个叙述句型公式的意义是，首先，等式两边的值项相等，性爱契约等于一枚戒指或二百个金币的失去与得到之和，即戒指或金币的情人礼物与性爱契约之间构成一种等价交易。其次，等式两边的人物关系不变，情人礼物的送受与性爱交易的过程并没有改变礼物送受者之间的情人关系。再者，等式右边表示情人礼物的失而复得，一枚戒指或二百个金币最终都物归原主，即商人最终拿回了自己的一枚戒指，古尔法多最后也偿还了二百个金币的借款。

（2）《十日谈》的第五日故事第九，是一个有关因失而得的情人礼物的故事，其故事情节的叙述句型公式是

恋爱婚姻≠情人礼物（猎鹰）的失去＋情人礼物（菜肴）的得到

这个叙述句型公式的意义是，首先，等式两边的值项不相等，在情人礼物的交易中，等式左边所失去的是费得里哥心爱的猎鹰，而等式右边所得到的却是两人的婚姻。虽然，小说叙述了费得里哥用宰杀心爱的猎鹰来款待乔凡娜而获得乔凡娜的芳心，两人最终相爱结婚，但是，费得里哥失去心爱的猎鹰（失去）与乔凡娜获得款待的菜肴（得到）之和并不等于两人的成婚。其次，等式两边的人物关系发生质变，乔凡娜因费得里哥的行动而受到感动，在知道费得里哥宰杀了自己心爱的猎鹰做成菜肴来款待自己后，最终答应嫁给他，于是，原来的情人关系便变为夫妻关系。再者，等式右边不再是情人礼物的得而复失，而是情人礼物的因失而得，一方面，费得里哥用心爱的猎鹰作为情人礼物，失去的是心爱的猎鹰，却得到了乔凡娜的芳心；另一方面，乔凡娜得到的情人礼物不只是费得里哥为她做的菜肴，而是费得里哥对于自己的真诚恋情。所以，费得里哥的心爱猎鹰被斩杀烹饪后无法复活，而两人却因爱的奉献而获得了婚姻。由此可见，在这个小说情节中，作者改变了失而复得的情人礼物的叙述句型，由失而复得的情人礼物变为因失而得的情人礼物。可以说，薄伽丘在原有的叙述句型基础上创造出了一种新的小说叙述句型。

因此，从叙述句型上看，因失而得的情人礼物的故事与失而复得的情人礼物的故事，是两个相关而不相同的叙述句型。虽然，前者沿用了原有故事中叙述句型的一些母题类词汇，如失去与得到情人礼物

等，但是，叙述句型的公式却发生了变化，性爱契约的等式变为恋爱婚姻的不等式；叙述句型的结构也发生了变化，由失而复得的情人礼物变为因失而得的情人礼物。从这些叙述句型的公式和结构的变化中，我们不难看出作者在母题类叙述句型上的创造性发展。这种小说写作的创造可以称为叙述句型层的创意。

3．叙事母题层的创意。　作者对类型小说中的叙事母题元素加以增删，使已有类型小说中的母题类叙述句型发生质变，进而根据改变了的母题类叙述句型设计出小说情节框架。

例如，欧·亨利的小说《麦琪的礼物》叙述了这样一个故事：

圣诞节前夕，一对贫穷的夫妻想买一件圣诞礼物送给对方。于是，妻子就将自己浓密又美丽的头发卖给了假发店，用卖头发的钱买了一个闪闪发亮的白金表链，希望能配上戴在丈夫手上的那块金表。晚上，丈夫回到家中，吃惊地看着妻子一头的短发，便从自己的口袋中拿出了一份圣诞礼物给妻子。妻子打开礼盒后，看到了一枚镶有宝石的梳子。丈夫说，他把传家之宝的金表卖了，又用卖金表的钱买了这把梳子，想送给妻子用来梳理她那一头美丽的长发。

这是一个美丽动人的爱情故事。我们可以从这个故事中发现，小说的情节框架中包含了失而复得的情人礼物与因失而得的情人礼物两种叙述句型，并在叙事母题层面上对这两个叙述句型进行了叙事创新。首先是叙事母题词汇的替换，欧·亨利用“夫妻”一词取代了原有类型小说叙述句型中的“情人”。其次是母题类叙述句型的改造，小说的叙述句型既不是失而复得的情人礼物，也不是因失而得的情人礼物，而是失中有得的夫妻礼物。

因此，小说《麦琪的礼物》是一个有关失中有得的夫妻礼物的故事。这个故事的叙述句型的公式可以表述为：

夫妻情意 > 夫妻礼物（金表和长发）的失去 + 夫妻礼物（表链和梳子）的得到

这个叙述句型公式的意义是，首先，等式的值项上左边大于右边，夫妻情意大于卖掉的礼物（失去的金表和长发）与获得的礼物（得到的表链和梳子）之和，夫妻情意是无价的，相比之下，无论是失去的金表和长发还是得到的表链和梳子，在价值上远远小于夫妻的

情意。所以，等式左边的值项大于等式右边的值项。其次，等式两边的值项发生了逆差性变化，在等式右边的涵项发生贬值的同时，等式左边的涵项却出现了升值。即在夫妻礼物的交换中，互赠礼物在实用性上发生了贬值，但是，互赠礼物的过程却使夫妻之间的爱情关系得到增值，所以，这是一种等式两边的值项在相反方向上的量变。再者，等式右边表示夫妻礼物的失中有得。当然，作者不是简单地套用失而复得或因失而得的叙述句型，而是在综合了已有的两种叙述句型之后，创造性地建构了一个失中有得的叙述句型，并将夫妻双方互赠礼物的过程设计为一个双向矛盾的叙事序列。一方面，妻子卖掉了自己心爱的长发，丈夫卖掉了自己祖传的金表；另一方面，妻子赠送给丈夫的表链成为无用之物，丈夫赠送给妻子的梳子也失去了实用性。但是，夫妻两人却在礼物互赠中得到了比送受的礼物更重要的东西——互相奉献中的夫妻爱情。因此，就礼物而言，失中有得的叙事序列在表层结构中表现为一种双向矛盾的关系，而在深层结构中，这个叙事序列却展露出夫妻之间的深厚情意。

也许，将欧·亨利的小说《麦琪的礼物》说成是一种类型小说，会引起小说研究界的质疑。但是，从小说的情节结构来看，这部短篇小说确实采用了一些已有的类型化叙事成规，通过一些叙事母题元素的修改，将两个既存的母题类叙述句型（失而复得的情人礼物与因失而得的情人礼物）创造性地改造为失中有得的夫妻礼物，并且，整部小说的情节线索就是由失中有得的夫妻礼物的叙述句型设计的。不管作家是否有意识地假借了既有类型小说中的母题类叙述句型，我们还是能够从小说《麦琪的礼物》的文本分析中，找出类型小说中的一些母题类叙事成规，并从叙事母题层上做一些梳理和分析。当然，作为短篇小说中的名著，欧·亨利的小说《麦琪的礼物》并不是简单地套用已有的叙事规约，而是通过对原有叙事文本中叙事母题词汇的增删，创造性地修改了已有的叙事规约。所以，《麦琪的礼物》不再是叙述有关失而复得的情人礼物的故事，也不是叙述因失而得的情人礼物的故事，而是一个失中有得的夫妻礼物的故事。所以，《麦琪的礼物》不再是一个婚外恋的性爱交易的故事，也不是一个有情人终成眷属的恋爱婚姻的故事，而是一个在夫妻间互送礼物中表达奉献情意的夫妻爱情的故事。正是从这个意义上，我们将欧·亨利的小说《麦琪的礼物》

视作一种借鉴了既有的叙事母题而写作的类型小说，一种在失而复得的情人礼物的叙事母题层上创意性地写作出来的小说名作。

我们已经从叙事序列、叙述句型和叙事母题三个层面，探讨了类型小说的叙事创意。这种从叙事母题方面的叙事成规中寻找类型小说的叙事创意路径，不仅是要分析类型小说的叙事成规是如何由叙事母题的创造性叙事写作实践中产生和发展的，而且是要阐述类型小说的作者如何根据已有的叙事成规进行创意写作的。也就是说，小说是一种创意虚构的叙事文本，而类型小说不光是创意写作的叙事文本类型，并且，类型小说中的叙事成规也为习作者和写作者提供了一些可操作的、可训练的和可借鉴的小说写作技巧，提供了一些行之有效的叙事成规。因此，作者既要了解和掌握各种广为流传的叙事母题，以及母题类叙述句型，又要善于从这些叙事母题和母题类叙述句型中发现和学习各种小说写作的叙事成规，以及在既有的叙事成规中探索和开发创意写作的叙事策略和写作技巧。根据对类型小说叙事创意的初步分析，我们已经在叙事母题的小说创意写作上梳理了三个层面。当然，作者在具体从事小说写作时，不仅要借用一些叙事母题的叙述句型，沿用一些类型化的叙事成规，而且要从具体的小说故事素材出发，在不同的层面上找到改造、突破叙事成规的叙事策略和写作技巧，从而在小说情节的虚构意义上从事创意写作。

第五节　情节设计习题

一、小说中的主要情节线索由哪些事件构成？用若干个叙述句加以概述。

二、小说情节中的主要冲突是什么？根据欲望与阻碍之间的矛盾冲突线索设置小说的主要情节线索。

三、小说情节线索上有哪些重要的事件？根据事件与情节线索的关系，分别写作三类事件。

四、用什么样的叙事方式叙述小说中的事件？分别用讲述或展示的叙事方式设置小说中一个完整的事件，并用具体的叙事方法写作主要的情节片段。

五、如何用叙事语法结构设计小说的叙事序列？在叙述序列的转

换关系中设计小说情节线索中的转折性发展方向，并由此表征小说的主题思想。

六、如何用叙事逻辑结构的方法设置小说的叙事序列？用复合序列的三种基本方式设计小说的情节线索。

七、如何用叙事时空结构的方法组合小说的叙事序列？分别用同时态或历时态的叙事空间化方式组接两个叙事序列中的叙事要素。

八、如何列出母题类叙述句型？在叙事母题词汇域中选择一些母题类叙述词汇，写出母题类叙述句。

九、如何根据母题类叙述句型构思小说情节？从叙述序列层、叙述句型层和叙事母题层上，对某个母题类叙述句型进行叙事创意设计。

---

(1) 亚里士多德：《诗学》，陈忠梅译注，商务印书馆，1996年，第74页。

(2) 亚里士多德：《诗学》，陈忠梅译注，商务印书馆，1996年，第74页。

(3) 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普洛普：《故事形态学》，贾放译，中华书局，2006年，第18～20页。

(4) E. M. 福斯特：《小说面面观》，冯涛译，人民文学出版社，2009年，第74页。

(5) 托多洛夫：《文学作品分析》，载张寅编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第75页。

(6) Jerry Cleaver: *Immediate Fiction: A complete writing course* , St. Martins Griffin Press, 2002, p. 27.

(7) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第25页。

(8) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第36页。

(9) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第30～31页。

(10) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第27～29页。

(11) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第25～26页。

(12)　鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第512页。

(13)　《沈从文全集》，张兆和主编，北岳文艺出版社，2002年，第8卷，第63～64页。

(14)　《郁达夫小说全集》，乐齐主编，中国文联出版公司，1996年，第711～712页。

(15)　艾·丽·伏尼契：《牛虻》，李俍民译，中国青年出版社，1953年，第19页。

(16)　鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第14页。

(17)　亨利·詹姆斯：《小说的艺术》，朱雯等译，上海译文出版社，2001年，第5页。

(18)　申丹、韩加明、王丽亚：《英美小说叙事理论研究》，北京大学出版社，2005年，第119页。

(19)　珀西·卢伯克：《小说的技巧》，载《小说美学经典三种》，方土人、罗婉华译，上海文艺出版社，1990年，第50～52页。

(20)　曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社2000年，上卷，第390～391页。

(21)　海明威：《杀人者》，载《海明威文集·短篇小说全集》（上册），陈良廷译，上海译文出版社，1995年，第318～319页。

(22)　福楼拜：《包法利夫人》，人民文学出版社，1958年，第42页。

(23)　施耐庵、罗贯中：《水浒传》，第2版，人民文学出版社，2007年，上卷，第285～286页。

(24)　托多洛夫：《诗学》，载张寅编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第84～85页。

(25)　克洛德·布雷蒙：《叙述可能之逻辑》，载张寅编选《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年，第153～156页。

(26)　曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1094～1059页。

(27)　曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1097页。

(28)　在叙事时空结构中，切换与穿越是叙事序列的两种时空组合方式。在同时态的时空结构中，切换是将同一时间不同空间方位中的叙事序列组合起来，并在同一的地点或场景内进行近距离的交叉式组接；穿越则是将同一时间而不同地点或场景中的叙事序列串联起来，进行远距离的跳跃式转接。

在异时态的时空结构中，切换主要是叙述主体将某种不在场的叙事序列插入现场正在进行的叙事序列之中，通常的写作方法是，作者采用故事叙述者的追叙、预叙，或者人物的内心独白或对话的文体形式，插入叙述一个不在叙述现场的叙事序列中的事件；穿越则是故事叙述者对不同时空中的叙事序列进行跨越式拼接，或者是现实世界中不同时空之间的叙事序列，或者是现实世界与虚拟世界之间的叙事序列。因此，切换与穿越都是一种叙事序列的时空结构形态，区别在于，切换是一种叙事序列在时空结构中近距离的交叉式组接或插入式叙述；而穿越则是一种叙事序列在时空结构中远距离的跳跃式转接或跨越式拼接。

(29) 约瑟夫·弗兰克：《现代小说中的空间形式》，载秦林芳编译《现代小说中的空间形式》，北京大学出版社，1991年，第1～4页。

(30) 福楼拜：《包法利夫人》，李健吾译，人民文学出版社1958年，第139～141页。

(31) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第90、111、114、121、150～151页。

(32) 斯蒂·汤普森：《世界民间故事分类》，郑凡校译，上海文艺出版社，1991年，第499页。

(33) 荣格：《集体无意识的概念》，载《荣格文集》，冯川编译，改革出版社，1997年，第84页。

(34) 朱迪光：《文学研究中母题概念的界定》，《文艺报》，2005年12月8日。

第三章　人物塑造

人物是小说中的基本叙事要素。小说中的人物既是小说故事的主体，又是小说情节线索上的动力机制。作者不仅要从小说的情节线索上配置小说中的人物，从小说人物的行动与欲望中构思人物，而且也要从人物的结构关系中安排不同类型的人物，从人物性格的特质及其演变过程中塑造人物。因此，继故事虚构和情节设计之后，人物塑造是小说写作的基础性技巧之一。

第一节　人物类型

在这个世界上，每一个人都是独一无二的生命个体，都拥有区别于他人的人格属性。正是因为每一个生命体在人格上的独一无二性和不可复制性，从而使小说作者能够塑造出千姿百态、鲜明生动的人物形象。当然，个体人格的独一无二特性并不意味着每个生命体之间不存在某种共通的、相似的类别。作者往往会根据相同或不同的人格属性来塑造小说中的各种人物类型。所以，人物塑造中便有一个人物类型的问题。在构思和书写人物类型的时候，作者不仅要将人物放置在小说的情节和环境之中，具体地展现人物的外部状貌、言行举止，而且要深入地表现人物的内心活动和行动意向，从人物的气质、性格和人格等层面上展示人物形象。因此，我们将从人格构成上探讨作者是如何处理小说中的人物类型的。

一、人格构成

一个人的人格主要是由气质、性格所构成的。一方面，每个人都有着天生的遗传基因，这种基因生成了人的气质类型；另一方面，人们总是会因后天的经历、信仰、知识等方面的差异而改变相同或相似的遗传基因，形成独立的性格。用布迪厄的话说，人的心智图式与社会结构之间存在着结构性的对应关系，人的习性是在与社会场域之间

的制约关系和知识关系的互动中建构起来的。[1] 也就是说，一个人的气质是先天遗传的表现，而人的性格则是后天习得的产物。心理学研究界关于人的四种气质的假设，为我们提供了从人的气质上分析人格的思路和构架。

1．气质类型。　人的气质主要体现为人格生理上的差异特性。古罗马学者盖伦曾确立了人的四种气质类型，分别是胆汁质、多血质、黏液质和抑郁质。目前，心理学界普遍认为，人的气质是生命个体的先天特质，是人的遗传基因的自然产物。而社会心理学指出，人的四种气质类型的性情特点主要表现为：

（1）胆汁质的人，精力旺盛，争强好斗，为人热情、直率、真诚，做事果断勇敢，但缺乏周到的思量，鲁莽冒失，感情用事。

（2）多血质的人，活泼、好动、乐观、灵活，适应力强，为人乖巧伶俐，善于交往，讨人喜爱，做事行动敏捷，但缺乏耐心和毅力，见异思迁。

（3）黏液质的人，安静稳重，沉默寡言，自制力强，为人内刚外柔，适度交往，做事踏踏实实，细致周到，但缺乏主动性。

（4）抑郁质的人，多愁善感，想象力强，为人猜疑多变，不善交际，孤僻离群，做事踏实稳重，自制力强，但优柔寡断，行动迟缓。[2]

正是因为人们的气质上有着四种基本的类型，所以，作者在塑造人物的时候，往往会自觉或不自觉地从气质类型上设置小说中的不同人物。一方面，从四种气质类型的特征上选择小说人物的气质，使人物的言行举止与其天生的气质之间有着内在的关系；另一方面，又要根据具体的小说人物，以及人物在小说的情节和环境中的特定处境，生动而细致地描写人物形象，使不同乃至相同气质类型中的人物拥有各自鲜明而独特的气质个性。这样，小说中的人物不仅具有与众不同的气质个性，而且这种鲜明生动的气质个性又被赋予了遗传学上的意义和依据。

从古今中外的小说名著中，我们不难发现，那些脍炙人口的小说人物往往有着某种气质类型上的印迹。以小说《水浒传》为例，施耐庵在小说中出色地刻画了众多性格各异的人物形象，不仅如此，作家还细心地描写了相同气质类型中的不同人物形象。例如，李逵与鲁智

深都是具有胆汁质气质特性的人物，两人性情暴躁，为人率直，争强好斗。但是，作者并没有简单地处理这两个人物形象，而是采取了同中有异的笔法。在李逵的形象上，作者充分地表现了胆汁质的气质特征，描写他脾气暴躁，气力过人，为人耿直，忠义烈性，同时又思想简单，行为冒失。李逵是个长相黝黑粗鲁的人物，小名铁牛，江湖人称“黑旋风”。在小说第三十八回中，李逵刚出场时，因和人赌钱闹翻，抢了赌资，将赌桌上的十余人打得没地躲处，夺门便走。后来，又因与卖鱼人发生口角，明知自己水性不好，却跳上船去，与“浪里白跳”张顺单挑，结果被张顺在水里揪住，浸得眼睛翻白，十分狼狈。不过，最能表现李逵身上暴躁而鲁莽的胆汁质特质的是小说第七十五回“黑旋风扯招谤徽宗”。李逵虽然十分崇敬宋江，但却一直反对招安。当时，陈太尉受宋徽宗的差遣，来梁山泊宣读招安书。当萧让刚读完招安书时，李逵就从梁上跳下，扯碎了招安书。小说写道：

> 萧让却才读罢，宋江以下皆有怒色。只见黑旋风李逵从梁上跳将下来，就萧让手里夺过诏书，扯得粉碎，便来揪住陈太尉，拽拳便打。此时宋江、卢俊义大横身抱住，哪里肯放他下手。恰才解拆得开，李虞候喝道：“这厮是甚么人？敢如此大胆！”李逵正没寻人打处，劈头揪住李虞侯便打，喝道：“你那皇帝正不知我这里众好汉，来招安老爷们，倒要做大！你的皇帝姓宋，我的哥哥也姓宋，你做得皇帝，偏我哥哥做不得皇帝！你莫要来闹犯着黑爷爷，好歹把你那写诏的官员尽都杀了！”众人都来解劝，把黑旋风推下堂去。(3)

由此可见，《水浒传》中的李逵是个胆汁质的人物形象，小说集中地展示了李逵身上的暴躁而鲁莽的性格特征，甚至在梁山泊忠义堂宣读宋徽宗的诏书时，李逵也不顾宋江的面子，当众率先闹事，扯了皇帝的诏书，还要动手杀朝廷的钦差命官。

与李逵不同的是，小说在刻画鲁智深的时候，却在人物的胆汁质气质中加入了黏液质和多血质中的一些成分。所以，鲁智深的脾气虽然也十分火爆，但又有着粗中有细、豁达明理和灵活应变的特性。在鲁提辖拳打镇关西的段落中，作者不仅展示了鲁智深为人热情而率真的一面，同时也表现了他的细致周到和善于应变的一面。当鲁智深得

知郑屠的为非作歹行径后，非常恼火，却没有鲁莽行事。鲁智深来到郑屠的肉铺门前，以买肉为名，当众戏弄郑屠，既杀了郑屠的威风，又故意地激怒郑屠与自己打斗。随后，鲁智深将郑屠引到街上，当众质问郑屠，直到在场的众人了解了实情之后，鲁智深才动手打郑屠。可是，当鲁智深失手打死郑屠后，小说写道：

> 鲁达看时，只见郑屠挺在地上，口里只有出的气，没了入的气，动弹不得。鲁提辖假意道："你这厮诈死，洒家再打！"只见面皮渐渐的变了。鲁达寻思道："俺只指望痛打这厮一顿，不想三拳真个打死了他。洒家须吃官司，又没人送饭，不如及早撒开。"拔步便走，回头指着郑屠尸道："你诈死，洒家和你慢慢理会！"一头骂，一头大踏步去了。(4)

上述引文中，作者生动地刻画了鲁智深的气质中粗中有细、灵活应变的一面。鲁智深发现郑屠已被打死，心里害怕自己会被抓，表面上却装着不知，边走边指着说郑屠诈死。可见，作者不仅刻画了鲁智深见义勇为、拔拳相助的壮士烈性，而且也充分体现了他的勇而有谋、胆大心细的性格。即使在打死了人之后，鲁智深还能遇险不惊，随机应变。所以，与李逵性格中单纯的气质不同，鲁智深是一个以胆汁质为主，并兼有某些黏液质和多血质特点的复合型气质的人物。

2．性格特质。　与气质不同的是，一个人的性格在很大程度上是后天形成的。尤其在面对不同的场合、对象或心境的时候，人们总是会改变或遮蔽个人气质中的某些特点，从而呈现出多面的、多层次的性格特点。因此，在塑造人物时，作者不仅要具体地考察小说人物的气质所带来的基本性格特征，而且要考虑人物的性格特征在小说不同情境中的多样化表现。即使是性格单一的小说人物，作者也应该在人物的各种活动中表现其单一性格中的不同侧面。只有这样，作者才能展示人物的性格特质，以及性格特质中不同的侧面或特点。

例如，宋江是小说《水浒传》里名号最多的一个人物形象。宋江第一次在小说中出场时，作者就介绍了他的三个绰号。小说写道：

> 那押司姓宋名江，表字公明，排行第三，祖居郓城县，宋家村人式。为他面黑身矮，人都唤他做黑宋江；又

> 且于家大孝，为人仗义疏财，人皆称他做孝义黑三郎。上有父亲在堂，母亲早丧，下有一个兄弟，唤做铁扇子宋清，自和他父亲送太公在村中务农，守些田园过活。这宋江自在郓城县做押司。他刀笔精通，吏道纯熟，更兼爱习枪棒，学得武艺多般。平生只好结识江湖上好汉：但有人来投奔他的，若高若低，无有不纳，便留在庄上馆谷，终日追陪，并无厌倦；若要起身，尽力资助，端的是挥霍，视金似土。人问他求钱物，亦不推托，且好做方便，每每排难解纷，只是周全人性命。如常散施棺材药饵，济人贫苦，周人之急，扶人之困，以此山东、河北闻名，都称他做及时雨；却把他比做天上的及时雨一般，能救万物。(5)

上述引文中，作者用讲述的方式列举了宋江的三个性格特点：一个是黑宋江，其貌不扬，长得面黑，身体比较矮，所以，宋江的外貌并不如林冲等人那样英武挺拔，也不如吴用等人那样温文尔雅。第二个是孝义黑三郎，崇尚孝道，宋江十分孝敬自己的父母。第三个是及时雨，扶危济困、仗义疏财，平生只好结识江湖上好汉，只要有人来投奔他，不管高低贵贱，无有不纳。由此可见，在宋江一出场时，作者就给这位后来成为梁山泊一百零八将之首的人物勾勒出三种性格特点。如果仔细分析的话，我们可以从宋江的性格中发现，有的性格特点带有人物先天遗传方面的痕迹，如外形容貌上的“黑宋江”，而“及时雨”和“孝义黑宋江”则更多地表现为人物后天造就的性格特质。

其实，《水浒传》的作者不仅讲述了宋江身上的三大性格特点，而且还在“宋江怒杀阎婆惜”的片段中，以展示的方式刻画了宋江的多面性格。一天夜晚，宋江在路上遇见做媒的王婆，得知在旁的阎婆没钱给刚病死的丈夫送葬。宋江随即借了笔砚，写了个帖子，叫两人到县东的陈三郎家去取一具棺材，并拿出十两银子给了阎婆。后来，阎婆发现，身为郓城县押司（文职小官吏）的宋江尚未有家室，就托王婆说媒，想将十八岁的女儿婆惜嫁给宋江。在王婆的再三劝说下，宋江最终答应了这门婚事。然而，当认识了宋江的同房押司张文远之后，阎婆惜见其眉清目秀、风流俊俏，而丈夫黑宋江的长相就显得相形见绌。于是，阎婆惜就背着宋江与张文远私通。有一次，阎婆惜从宋江丢失在家里的招文袋中看到梁山泊头领晁盖的书文，便以状告官

府来要挟宋江。在两人争夺招文袋的过程中，宋江杀死了阎婆惜。从宋江与阎婆母女之间经历的一段故事来看，作者既表现了宋江性格中扶危济困的“及时雨”一面，他能够慷慨解囊，施舍钱财来帮助这对素不相识的母女，又从侧面暗示了“黑宋江”的其貌不扬。最初，阎婆惜是出于感恩和母亲的要求而与宋江结婚，当结识了眉清目秀、风流俊俏的张文远之后，阎婆惜不但与后者私通，并主动提出与宋江离婚。在“宋江怒杀阎婆惜”的故事中，除了展示宋江性格中的“及时雨”和“黑宋江”方面外，作者还表现了宋江性格中的“孝义黑三郎”一面。当宋江杀死阎婆惜之后，小说写道：

> （阎婆）推开房门看时，只见血泊里挺着尸首。婆子道：“苦也！却是怎地好？”宋江道：“我是烈杰，一世也不走，随你要怎地。”婆子道：“这贱人果是不好，押司不错杀了。只是老身无人养赡。”宋江道：“这个不妨。既是你如此说时，你却不用忧心。我家岂无珍馐百味，只教你丰衣足食便了，快活过半世。”(6)

虽然，阎婆后来还是将宋江杀死自己女儿一事告上了衙门。但是，当宋江杀死阎婆惜之后，就对阎婆明确表示，自己愿意赡养她半辈子。由此可见，即使在非常时刻，作者还是表现出了宋江性格中崇尚孝道的一面。

3．人格象征。　一个人的人格是由天生遗传的气质与后天养成的性格构成的。其实，人格一词包含着双重意义。一方面，人格的自我认同，人格是个人对于自己与生俱有的气质所进行的自我调节，是个人在自觉或不自觉中养成的人生态度和行为方式；另一方面，人格的社会认同，人格又是个人形象的社会期待，是社会关系所赋予个人性格的形象表征。人们之所以会在不同的场景中表现人格中的不同方面，一个重要的原因在于，人们往往希望通过自己的外部行为的表现来实现个人的人格愿望，以适应人们对于其社会身份或社会位置的形象期待。换句话说，每个人的人格在向他者显现的过程中都具有某种社会期待的取向。正是因为每个人的人格中具有他者认同和社会期待的取向，所以，作者在塑造人物时，往往会采取人格象征的手法，从小说人物出发，在小说故事背景的社会期待中描绘人物的人格；同时

又从写作意图出发，在小说写作语境的社会期待中塑造人物的人格，从而在小说人物的形象中投射了某种人格的社会期待。

例如，小说《三国演义》中，作者在主要人物身上赋予了一些社会象征的形象标识。其中，诸葛亮是智慧和忠贞的象征，因刘备的三顾茅庐而走进三国纷争的动乱局势之后，他足智多谋、忠诚蜀国，充分表现出一位军事家的智慧和忠贞。而刘备则是慈爱仁义的表率，这位汉室皇权的正统继承者，自桃源三结义之后，一直关心着百姓的疾苦，体现了一位政治家的仁爱、宽厚和知人善任的性格特征。与诸葛亮和刘备不同，曹操被刻画成一种奸诈和残忍的人格象征，干下了许多令人发指的丑恶行径。由此可见，在《三国演义》中，作者更多地是从中国传统的道德观和价值观的象征意义上来塑造诸葛亮、刘备和曹操三个小说主要人物形象的。在小说第四回中，作者生动地刻画了曹操人格中的残忍一面。当时，曹操因行刺董卓失败而遭追杀，后被中牟县的守关军士擒获。当地县令陈宫在审讯曹操时，发现曹操胸怀兴国大志。于是便私下释放了曹操，并与其一起星夜潜逃。三天以后，两人来到成皋。曹操来到吕伯奢处借宿。吕伯奢曾是曹操父亲的结拜弟兄，见曹操落难而至，便骑着驴子外出去买些好酒来，想款待远道而来的客人。小说写道：

> 操与宫坐久，忽闻庄后有磨刀之声。操曰："吕伯奢非吾至亲，此去可疑，当窃听之。"二人潜步入草堂后，但闻人语曰："缚而杀之，何如？"操曰："是矣！今若不先下手，必遭擒获。"遂与宫拔剑直入，不问男女，皆杀之，一连杀死八口。搜至厨下，却见缚一猪欲杀。宫曰："孟德心多，误杀好人矣！"急出庄上马而行。行不到二里，只见吕伯奢驴鞍前鞒悬酒二瓶，手携果菜而来，叫曰："贤侄与使君何故便去？"操曰："被罪之人，不敢久住。"叫伯奢曰："吾已吩咐家人宰一猪相款，贤侄、使君何憎一宿？速请转骑！"操不顾，策马便行。行不数步，忽拔剑复回，叫伯奢曰："此来者何人？"伯奢回头看时，操挥剑砍伯奢于驴下。宫大惊曰："适才误耳，今何为也？"操曰："伯奢到家，见杀死多人，安肯干休？若率众来追，必遭其祸矣。"宫曰："知而故杀，大不义也！"操曰："宁教我负天下人，休教天下人负我！"陈宫默然。(7)

上述引文中，作者活生生地展示了曹操的残忍品性。曹操原本是带陈宫到吕伯奢家借宿的，而好客的叔父也想宰猪买酒款待两人。可是，当曹操听到隔壁传来磨刀声和交谈声时，误以为有人要杀他，就把在家的八口人统统杀死。在逃跑的路上，碰巧又遇见买酒回来的吕伯奢。曹操又拔剑将其杀死，并对陈宫说道："宁教我负天下人，休教天下人负我！"如果说，先前的误杀是因为曹操的多心疑虑而错杀他人的话，那么，当发现误杀之后再拔剑杀死吕伯奢则表现了曹操的残忍之性。因此，在这个故事中，作者通过小说人物的言行举止刻画了曹操的残忍人格，并以叙事想象的方式来迎合人们在残忍人格上的社会期待。

又如，在小说《复活》中，当玛斯若娃第一次在小说中出现时，托尔斯泰通过描写小说人物的外部形象来展示玛斯若娃的人格象征。当监狱的看守长对着牢门叫唤玛斯若娃快点去过堂的时候，小说写道：

> 过了两分钟光景，一个身量不高、胸脯颇为丰满的年轻女人迈着矫健的步子走出牢门，很快地转过身来，在看守长旁边站住，里边穿着白上衣和白裙子，外边套一件灰色的大衣。那个女人脚上穿着麻布袜子，袜子外面套着囚犯的棉鞋，头上扎着一块白头巾，分明故意让几绺卷曲的黑发从头巾里滑下来。那个女人整个脸上现出长期幽禁的人们脸上那种特别惨白的颜色，使人联想到地窖里马铃薯的嫩芽。她那双短而且宽的手和她大衣的肥领口里露出来的丰满的白脖子都是这种颜色。在那张脸上，特别是由惨白无光的脸色衬托着，她的眼睛显得很黑，很亮，稍稍有点浮肿，可是非常有生气，其中一只眼睛略微带点斜睨的眼神。她把身子站得笔直，挺起丰满的胸脯。她走到长廊上，微微仰起头，照直瞧着看守长的眼睛，停住脚，准备着不管要求她做什么，她一律照办。(8)

经过反复的斟酌和修改，作者最终以人物外貌的描写方式来展示玛斯若娃在小说中的首次出场。在上述引文中，小说既写出了玛斯若娃年轻性感的一面："身量不高、胸脯颇为丰满的年轻女人""大衣的肥领口里露出来的丰满的白脖子""她的眼睛显得很黑，很亮，稍稍有点

浮肿，可是非常有生气”“她把身子站得笔直，挺起丰满的胸脯”。同时又暗示了玛斯若娃常年从事妓女职业和长期坐牢的囚徒生活的一面：“头上扎着一块白头巾，分明故意让几绺卷曲的黑发从头巾里滑下来”“整个脸上现出长期幽禁的人们脸上那种特别惨白的颜色，使人联想到地窖里马铃薯的嫩芽”“微微仰起头，照直瞧着看守长的眼睛”。甚至还刻画出人物特有的生理特征，“一只眼睛略微带点斜睨的眼神”。这些人物的外貌描写，不仅生动而细腻地描绘了玛斯若娃的个人生理特征和年轻性感的神态，而且也从人物的外形和神态中形象化地刻画出妓女的职业和囚徒的身份在玛斯若娃身上所留下的痕迹。而后者正是作者试图用人格象征的方式来引发读者对于玛斯若娃的社会期待，一种曾是妓女和现为囚徒的人格象征。

总之，人格类型是由一个人的气质和性格构成的，作者在塑造小说人物的时候，既要使人物形象具有气质类型上的遗传依据，展现其在性格上的多种表现，又要注意到人物性格的自我调节和社会认同的特性，考察和分析人物形象在人格期待上的象征意义。只有这样，才能使小说中的人物具有各自的人格类型。

二、扁平人物与圆形人物

作为创意写作活动，作者在塑造人物时，不仅要从气质类型、性格特质和人格象征等方面设计小说人物的人格类型，而且要从小说的故事情节和人物关系中选择和组织小说人物，配置小说中不同的人物类型。其中扁平人物与圆形人物便是小说中两种基本的人物类型。

扁平人物与圆形人物，是福斯特提出的小说人物分类。他认为，扁平人物是一种气质类型，或者称为类型人物、漫画人物，“其最纯粹的形式是基于某种单一的观念或品质塑造而成的；当其中包含的要素超过一种时，我们得到的就是一条趋向圆形的弧线了”[9]。福斯特指出：“一部复杂的小说经常既需要圆形人物，也缺不得扁平人物。”[10] 根据福斯特的观点，我们可以从两个方面区分圆形人物与扁平人物。首先，就人格特征而言，扁平人物具有单纯的气质或单一的性格，因而总是可以用一个单词或词组加以概括，诸如傲慢、愚昧、鲁莽、自私、伪善、自大虚狂，以及忠义、侠义等；而圆形人物则是一

种具有复合型气质或多重性格的角色，所以，人们往往很难用一句话来概括其气质和性格特征。其次，从叙事功能上讲，扁平人物是一种易于认知和便于记忆的角色，作者抓住了人物的某一性格特质并加以凸显，使读者能轻易地识别出来，与此相反，圆形人物是一种难以识别和理解的角色，需要作者和读者的细心观察和切身体验。对于作者来说，圆形人物往往会超出作者写作时的原初设想，而就读者而言，总是需要在文本细读、感性体验和文学推想中不断地发现圆形人物在人格上的丰富性和复杂性。因此，从塑造人物类型上看，无论是扁平人物还是圆形人物，作者都可以从不同侧面来刻画小说人物的气质和性格，不同的是，扁平人物在气质和性格上是单纯而凸显的，而圆形人物却是复合而含蓄的。当然，扁平人物与圆形人物之间并不是截然对立和分裂的。在一部小说中，圆形人物往往是由扁平人物演变而来的，是在扁平人物的性格变异过程中形成的。小说中的扁平人物也未必一定是单面性格的人物，作者也可以从多个侧面来展示扁平人物性格中的不同表现形态。我们将以小说《三国演义》中的关羽和张飞为例，分析作者是如何塑造扁平人物与圆形人物的。

1．扁平人物是性格单一的人物类型。　小说《三国演义》中，关羽便是一个以忠义著名的扁平人物。从整体上看，关羽的忠义主要表现在他与刘备和曹操的关系之中。

（1）关羽对刘备的忠义之心。自从关羽和刘备、张飞三人在桃园里焚香发誓，结拜为兄弟之后，关羽便跟从刘备征战沙场。刘备兵败之后，关羽便在曹操手下任汉寿亭侯，而刘备投奔了袁绍。当袁绍与曹操两军交战时，关羽接到了刘备的来信。于是，关羽一边给刘备回信，述说三结义时立下的誓言，一边将曹操奖赏的金银封置库房，又将曹操授予的汉寿亭侯印章悬挂于堂上，骑上赤兔马，手提青龙刀，率领旧时的部下，离开曹营。于是，小说叙述了“美髯公千里走单骑　汉寿侯五关斩六将”的故事。关羽终于脱离了曹营和袁绍，和刘备、张飞重聚，结义三兄弟又一次共聚一起，谋划大业。此后，关羽更是死心塌地地为刘备打江山，直到“关云长败走麦城”之后，关羽被孙权的手下擒获。但是，关羽非但没有变节投降东吴，反而严正地训斥了孙权的劝降之言。小说写道：

> 孙(权)曰：“孤久慕将军盛德，欲结秦晋之好，何相弃耶？公平昔自以为天下无敌，今日何由被吾所擒？将军今日还服孙权否？”关公厉声骂曰：“碧眼小儿，紫髯鼠辈！吾与刘皇叔桃园结义，誓扶汉室，岂与汝叛汉之贼为伍耶！我今误中奸计，有死而已，何必多言！”(11)

（2）关羽对曹操的忠义之情。关羽曾得到曹操的赏识和厚待，所以，即使在离开曹营投奔刘备之后，仍然不忘昔日的恩情。小说在“关云长义释曹操”一回中，巧妙地叙述了关羽放走曹操的事件。当时，刘备与孙权联手，在火烧赤壁一战中大败曹军，曹操登岸之后，率余部拼命逃窜。诸葛亮料到曹操会从华容道的小路逃跑。于是，吩咐关羽的部队打伏击。当关羽的部队截断曹操的去路时，小说写道：

> （曹操）纵马向前，欠身谓云长曰：“将军别来无恙！”云长亦欠身答曰：“关某奉军师将令，等候丞相多时。”曹操曰：“曹操兵败势危，到此无路，望将军以昔日之情为重。”云长曰：“昔日关某虽蒙丞相厚恩，然已斩颜良、诛文丑，解白马之围，以奉报矣。今日之事，岂敢以私费公？”曹曰：“五关斩将之时，还能记否？大丈夫以信义为重。将军深明《春秋》，岂不知庾公之厮追子濯孺子之事乎？”云长是个义重如山之人，想起当日曹操许多恩义，与后来五关斩将之事，如何不动心？又见曹军惶惶，皆欲垂泪，一发心中不忍。于是把马头勒回，谓众军曰：“四散摆开！”这个分明是放曹操的意思。曹见云长会马，便和众将一齐冲将过去。云长回身时，曹操已与众将过去了。(12)

我们暂且不对关羽放走曹操的行为作是非评判，从人物形象塑造的意义上讲，小说设置这一事件正是为了展示关羽性格中的忠义特质。因此，无论是放弃曹操的优厚待遇，挂印封金，千里走单骑，过五关斩六将，最后宁死不降，丧命于孙权手下，还是不忘曹操的昔日厚恩，在华容道上放走曹操，所有这一切都生动地表现了关羽是个秉忠守义的扁平人物，以至于忠义品性使他能超越曹刘之间的对立。

总之，在小说《三国演义》中，无论是对于刘备还是曹操，关羽都表现了恪守忠义的人格品性，并且，自从与刘备、张飞桃园三结义

之后，直至宁死不降而被孙权所杀，关羽的忠义性格始终如一，至死不渝。因此，关羽是一个以忠义性格为标志的扁平人物。

2．圆形人物是性格多重的人物类型。　小说《三国演义》中，张飞是个圆形人物。作者在刻画张飞勇猛和鲁莽的同时，也展示了他性格中粗中有细、巧用计谋的一面。在小说的第二回“张翼德怒鞭督邮”中，作者最初表现了张飞性格中的鲁莽。当时，刘备因围剿张角有功，受到提拔，出任安喜县尉。不料四个月后，朝廷下令，凡是“因军功为长吏者当淘汰”。刘备担心自己会被免职。所以，当朝廷的督邮行部官员来到县城时，刘备忙出门迎接，却遭到督邮的训斥，并扬言刘备害民，意欲革除刘备的职务。正在喝闷酒的张飞得知消息后，大怒，便一个人骑马来到县衙门。小说写道：

> 张飞大怒，睁圆环眼，咬碎钢牙，滚鞍下马，径入馆驿，把门人哪里阻挡得住。直奔后堂，见督邮正坐厅上，将县吏绑倒在地。飞大喝：“害民贼！认得我么？”督邮未及开言，早被张飞揪住头发，扯出馆驿，直到县前马桩上缚住，攀下柳条，去督邮两腿上着力鞭打，一连打折柳条十数枝。玄德正纳闷间，听得县前喧闹，问左右，答曰：“张将军绑一人在县前痛打。”玄德忙去观之，见绑缚者乃督邮也。玄德惊问其故，飞曰：“此等害民贼，不打死等甚！”督邮告曰：“玄德公救我性命！”(13)

安喜县尉手下的士卒居然敢擅自闯入县衙，鞭打朝廷的命官，并让督邮当众向县尉求饶，足见张飞的勇猛与鲁莽。在小说《三国演义》中，张飞性格的变化是在第二十二回的“关张共擒王刘二将”段落。当时，曹操率军攻打徐州的刘备。关羽在阵前生擒了曹军将领王忠之后，张飞向刘备请令，也要生擒曹军的将领刘岱。小说写道：

> 却说刘岱知王忠被擒，坚守不出。张飞每日在寨前叫骂，岱知是张飞，越不敢出。飞守了数日，见岱不出，心生一计：传令今夜二更去劫寨，日间却在帐中饮酒诈醉，寻军士罪过，打了一顿，缚在营中，曰：“待我今夜出兵时，将来祭旗！”却暗使左右纵之去。军士得脱，偷走出营，径往刘岱营中来报劫寨之事。刘岱见降卒身受重伤，遂听其说，虚扎空寨，伏兵在外。是夜张飞却分兵三路，

> 中间使三十余人劫寨放火，却教两路军抄出他寨后，看火起为号，夹击之。三更时分，张飞自引精兵，先断刘岱后路；中路三十余人，抢入寨中防火。刘岱伏兵恰待杀人，张飞两路兵齐出。岱军自乱，正不知飞兵多少，各自溃散。刘岱引一队残军，夺路而走，正撞见张飞，狭路相逢，急难回避，交马只一合，早被张飞生擒过去。余众皆降。飞使人先报入徐州。玄德闻之，谓云长曰："翼德自来鲁莽，今亦用智，吾无忧矣！"乃亲自出郭迎之。飞曰："哥哥道我躁暴，今日如何？"玄德曰："不用言语相激，如何肯使计谋！"飞大笑。(14)

上述引文中，张飞见刘岱坚守寨营，惧不出兵，就巧妙地使用了"兵不厌诈"的策略，一边令手下故意放走自己醉后屈打的军士，好让其去刘岱的军营虚报军情，使刘岱真以为张飞要夜袭刘营；一边布置夜晚的偷袭计划，兵分三路，中路劫寨的将士只有30人，任务是闯入刘寨抢先放火，左右两路人马包抄刘寨的后部，以起火为号，夹击刘岱的伏兵，而张飞自己率领一支精兵阻断刘岱的逃路。果然，刘岱中了张飞的计谋，最后被张飞生擒。刘备知道后，对关羽说道：张飞一直是鲁莽行事，这次也会使用智谋了。正是通过张飞巧施妙计而生擒刘岱的故事，小说叙述了张飞性格中的异质性因素，勇猛而鲁莽的张飞也表现出了用智谋划的性格。因此，张飞的人物类型便成了一种圆形人物，而不再只是勇猛而鲁莽的扁平人物。

三、静态人物与动态人物

所谓静态人物，是作者平面化地塑造人物而形成的一种人物类型，因而人物的性格虽有多个侧面的表现，其性格的特征却始终如一，并不会因小说情节的变化而有所改变；而动态人物则是作者在人物性格与小说情节的互动变异中塑造的一种人物类型，其性格总是会在小说情节的推进中发生变异，从而使人物的性格呈现出变化不定而又捉摸不透的特征。因此，小说人物的性格特征的变化与否是衡量静态人物与动态人物的基本标准。

在小说人物的呈现方式上，静态人物类似于扁平人物，动态人物则趋向于圆形人物。因此，将小说人物分为静态人物与动态人物，实

际上是扁平人物与圆形人物在小说叙事线条上的一种区分。其中，动态人物主要表现为，作者根据人物性格的自身逻辑，在小说情节的互动中刻画人物的性格变化和发展。而对于静态人物来说，作者并不是通过小说情节的变化来展示人物性格的变化，而是将小说情节中的事件用于演示人物性格特质的不同侧面。可以说，静态人物与动态人物都是作者在小说的人物与情节的关系中塑造的，前者只是人物性格的不同侧面的情节展示，后者却在小说情节的展示中表现人物性格的变异。

我们在扁平人物与圆形人物的文本分析中，以小说《三国演义》中的关羽和张飞为例，阐释了这两种人物类型。从小说的叙事线条上看，关羽也可以被看成是个静态人物，而张飞则是个动态人物。因为作者在小说情节中突出地表现了关羽性格中的忠义一面，并使之始终如一而没有质的变异，相反，张飞的性格却是在小说情节的发展中发生了变异，小说第二回“张翼德怒鞭督邮”中，作者通过张飞鞭打朝廷命官的事件，表现了张飞的鲁莽性格，而在小说第二十二回的“关张共擒王刘二将”中，作者却在张飞生擒刘岱的故事中，叙述了张飞的性格由过去的鲁莽生发出机智的特性，于是，小说中的张飞不再只是个勇猛而鲁莽的将领，而且也是个善用计谋的机智谋士。

应该指出的是，要将小说的主要人物刻画成静态人物，并能够取得成功的话，需要作者在小说情节与人物性格之间寻找到一种独特的平面化展示方式。例如，鲁迅在小说《阿Q正传》中就塑造了阿Q这个成功的静态人物形象。为了全面地表现阿Q骨子里存在的一种自大虚狂的性格，鲁迅在小说情节的多个方面对此进行了描写和展示。当阿被人欺侮时，就说“儿子打老子”；当阿Q穷得无法维持生计时，却还振振有词地宣称“我们先前比你阔多啦，你算是什么东西！”当人们指着阿Q头上的癞疮疤取笑他时，他又轻蔑地说“你还不配”。这种自大虚狂的性格一直贯穿于阿Q的一生。甚至被判死刑后，阿Q也会在自己的押画得圆与不圆上表现其自大虚狂的性格。当阿Q再次被抓入大堂，一个穿长衫的官员将一张白纸送到阿Q的面前，并把一支笔塞在他手里时，小说写道：

阿Q这时很吃惊，几乎“魂飞魄散”了：因为他的手和笔

相关，这回是初次。他正不知怎样拿；那人却又指着一处地方教他画押。

“我……我……不认得字。”阿Q一把抓住了笔，惶恐而且惭愧地说。

“那么，便宜你，画一个圆圈！”

阿Q要画圆圈了，那手捏着笔却只是抖。于是那人替他将纸铺在地上，阿Q伏下去，使尽了平生的力画圆圈。他生怕被人笑话立志要画得圆，但这可恶的笔不但很沉重，并且不听话，刚刚一抖一抖的几乎要合缝，却又向外一耸，画成瓜子模样了。

阿Q正羞愧自己画得不圆，那人却不计较，早已掣了纸笔去，许多人又将他第二次抓进栅栏门。

他第二次进了栅栏，倒也并不十分懊恼。他以为人生天地之间，大约本来有时要抓进抓出，有时要在纸上画圆圈的，唯有圈而不圆，却是他“形状”上的一个污点。但不多时也就释然了，他想：孙子才画得很圆的圆圈呢。于是他睡着了。 (15)

由此可见，阿Q性格中的虚狂自大始终没有变化。在死刑判决书上画押时，阿Q起先还为自己画得不圆而恐慌羞愧，后转念一想，又认为“孙子才画得很圆的圆圈呢”。尽管，小说《阿正传》展示了阿Q性格的各种细节。但是，鲁迅却用了一种空间化的或者平面化的手法，通过各种不同的事件来演示阿Q的性格特征，以及这一性格特征在不同对象、不同场景下具体生动的表现。所以，在《阿Q正传》小说中，阿Q性格中的自大虚狂始终如一，并没有因小说情节的演化而发生质的变化。从这个意义上，我们将其视作静态人物。

四、主要人物与陪衬人物

小说中的人物类型不是一种抽象的概念，作者需要通过人物的行动，在具体的情节事件，以及事件的关系中来塑造人物。而主要人物与陪衬人物则是一种人物的叙事功能划分。简单地讲，主要人物是小说情节线索上不可或缺的角色，同时也是小说人物中的主要角色，他们的行动总是参与着与小说主要情节相关的事件，并且会直接地影响

或改变小说情节的进展和发展方向；而陪衬人物则是一种游离于小说主要情节之外的角色，其叙事功能主要表现在两个方面：一是小说情节延续中的次要角色，以旁观者的身份或故事场景的点缀等方式，参与小说故事氛围的渲染，通常不会对小说情节的发展方向产生直接的作用；二是小说人物结构中的辅助性角色，为展现小说中主要人物的性格特征起到某种衬托的作用。我们将从人物结构关系与小说情节两个方面举例分析主要人物与陪衬人物。

1．在人物结构关系上，主要人物是小说中的核心人物，陪衬人物则是衬托主要人物的辅助性人物。 例如，鲁迅的《阿Q正传》是一部关于阿Q故事的小说。所以，小说中的主要人物是阿Q。但是，为了在故事情节中生动地塑造阿Q的性格特征，作者在小说中又配置了许多陪衬人物，如赵太爷、王胡、假洋鬼子、小尼姑、吴妈、小D等。其中，一些陪衬角色在小说中出现之后，往往会随着情节的演变而多次再现，如赵太爷、吴妈、小D等，而另一些陪衬人物却集中出现在小说的几个片段中，如王胡、小尼姑等。但是，所有这些陪衬人物都是作家为了叙述阿Q的故事情节和展示阿Q的性格特征而设置的。在小说第三章“续优胜纪略”中，鲁迅用王胡和假洋鬼子两个陪衬人物，通过叙述阿Q生平中两件屈辱的事件来展示阿Q的性格特征。例如，小说是这样叙述阿Q与王胡之间的那次打架事件的：一年春天，阿Q醉醺醺地在街上闲逛，看到王胡在墙角下赤膊捉虱子吃，便也脱下破夹袄，翻检起来。然而就是没有像王胡那样，找出更多的虱子。于是，阿Q开始骂骂咧咧起来。王胡质问阿Q骂谁，阿Q也不示弱。小说写道：

> “谁认便骂谁！”他（阿Q）站起来，两手叉在腰间说。
>
> “你骨头痒了么？”王胡也站起来，披上衣服说。
>
> 阿Q以为他要逃，抢进去就是一拳。这拳头还未打到身上，已经被他抓住了，只一拉，阿Q踉踉跄跄的跌进去，立刻又被王胡扭住了辫子，要拉到墙上照例去碰头。
>
> “‘君子动口不动手’！”阿Q歪着头说。
>
> 王胡似乎不是君子，并不理会，一连给他碰了五下，又用力的一推，至于阿Q跌出六尺多远，这才满足的去了。

> 在阿Q的记忆上，这大约要算是生平第一件的屈辱，因为王胡以络腮胡子的缺点，向来只被他奚落，从没有奚落他，更不必说动手了。(16)

从上述引文看来，作者是从阿Q的角度来叙述他与王胡的争吵和打架事件的。在人物关系上，阿Q居于主要的位置上，而王胡则是次要角色。所以，叙述者是站在阿Q的感觉和心理活动方面，叙述整个事件的过程，以及这个事件的影响，进而生动地展现了阿Q的虚狂自大性格所遭到的首度重创。

2．在小说情节上，主要人物是主导和制约情节演变方向的人物，而陪衬人物则根据情节的需要而设置，侧重于事件、人物和场景的串联，以及场景氛围的渲染和叙事节奏的调控。 例如，小说《红楼梦》中，贾宝玉、林黛玉、薛宝钗等是小说的主要人物，小说情节的发生和发展都与他／她们的行动直接相关。或者说，作者总是通过这些主要人物所参与的事件来叙述小说故事。而《红楼梦》中的更多角色却是陪衬人物，除了烘托小说中主要人物的性格外，这些陪衬人物有时也会以间接的方式参与或呈现小说情节的演变。如，刘姥姥是《红楼梦》中的陪衬人物，然而在小说情节中，作者十分巧妙地设置了刘姥姥三进大观园的事件，从一个侧面反映了《红楼梦》中的大观园由兴盛至衰落的转变。所以，当贾宝玉等被直接卷入贾府的兴衰漩涡之中的时候，刘姥姥则是以一个旁观者的姿态见证了荣国府的这一兴衰。

当然，陪衬人物的叙事功能不只是主要人物的衬托，也不局限于间接地参与或呈现小说中的情节，他／她们往往能够渲染和点缀小说情节中的场景气氛。以《红楼梦》第四十回“史太君两宴大观园”中刘姥姥二进大观园为例，作者在大观园内举办的两次宴席，以及宴席后游玩大观园的故事情节中，通过刘姥姥闹出的一桩桩啼笑皆非的笑话，渲染了小说场景的气氛。在一次宴席进行到一半的时候，小说写道：

> 凤姐儿偏拣了一碗鸽子蛋，放在刘姥姥桌上。贾母这边说声“请”，刘姥姥便站起身来，高声说道：“老刘，老刘，食量大似牛，吃个老母猪不抬头。”自己却鼓着腮不

> 语。众人先是发怔，后来一听，上上下下都哈哈大笑起来。史湘云支撑不住，一口饭都喷了出来。林黛玉笑岔了气，伏着桌子哎哟。宝玉早滚到贾母怀里，贾母笑的搂着宝玉叫“心肝”。王夫人笑的用手指着凤姐只说不出话来。薛姨妈也撑不住，口里茶喷了探春一裙子。探春手里揉肠子。地下的无一个不弯腰屈背，也有躲出去蹲着笑去的，也有忍着笑上来替他姊妹换衣裳的。独有凤姐鸳鸯二人撑着，还只管让刘姥姥。刘姥姥拿起箸来，只觉不听使，又说道：“这里的鸡儿也俊，下的蛋也小巧、乖俊的，我且肏攮一个。”众人方住了笑，听见这话，又笑起来。贾母笑的眼泪出来，琥珀在后捶着。贾母笑道：“这定是凤丫头促狭鬼儿闹得，快别信他的话了。”那刘姥姥正夸鸡蛋小巧，要肏攮一个。凤姐儿笑道：“一两银子一个呢，你快尝尝罢。那冷了就不好吃了。”刘姥姥便伸箸子要夹，哪里夹得起来。满碗里闹了一阵，好容易撮起一个来，才伸着脖子要吃，偏又滑下了来，滚在地上。忙放下箸子，要亲自去捡，早有地下的人捡了出去了。刘姥姥叹道：“一两银子，也没听见响声儿就没了。”众人已没心吃饭，都看着他取笑。(17)

这是《红楼梦》中最逗乐的一个场面。而作者正是通过刘姥姥古怪而可笑的言行举止加以展示，由小说中的陪衬人物来叙述这个热闹而欢快的场景，渲染小说的气氛。

五、人物类型与典型人物

典型人物是文艺学研究小说人物形象的重要范畴。恩格斯曾经在典型人物与典型环境的辩证论述中，创造性地确立了马克思主义的典型说理论。在塑造小说人物形象时，作者不应局限于人物自身的性格特征，而是要把人物的性格与其活动的小说环境，以及人物所处的时代环境结合起来，反映出人物性格的生成轨迹与时代社会的发展规律，从而在小说的典型环境中刻画典型人物。我们认为，典型人物与小说角色的下述方面没有必然的关系：一是与人物性格成分的同质单一和异质多元无关，二是与人物性格的静态与动态无关，三是与人物在小说中的主次角色无关。所以，无论是扁平人物还是圆形人物，静

态人物还是动态人物，主要人物还是陪衬人物，都可以被作家刻画成某种典型环境中的典型人物，都可以被纳入到人物的生活环境与小说的叙事环境中加以典型化的艺术处理。

因此，典型人物本身并不是人物类型的概念，而是对小说人物形象的一种价值性评判，正如刻板人物也是对小说人物的另一种价值评判一样。特别在写实性小说中，人物的典型与否往往成为衡量一个作者在塑造人物的写作技巧上是否成功的重要标志。而圆形人物与扁平人物、动态人物与静态人物、主要人物与陪衬人物等则是一种小说人物类型上的划分，是作者塑造人物时的一种选择，本身并不是对小说中人物形象的价值判断，也不是对作者塑造人物的写作技巧的评判。也就是说，作者完全可以将上述六种角色塑造成典型人物形象。

我们已经从中国小说案例中，分析了六种人物类型。其实，在中外小说名著中，我们都可以从上述六种人物类型中找出典型人物形象。换句话说，不光圆形人物、动态人物和主要人物可以被塑造成典型人物，并且，一个成功的作者也能够将扁平人物、静态人物和陪衬人物刻画成典型人物。因此，我们完全有理由区分出以下三种典型人物的类型。

1．扁平式典型人物。　作者围绕着人物性格中的某一特质，在小说情节与叙事环境中具体地展现人物性格的特质，从而在不同的情节和场景中塑造出扁平式典型人物形象。

例如，《三国演义》中的关羽是个扁平人物，但是，作者却是从社会的时代环境与人物的生活环境中来刻画关羽的忠义性格的。在儒家思想中，“忠”和“义”是两个核心观念。其中，“忠”是忠诚之义，《论语·学而》篇中写道：“吾日三省吾身：为人谋而不忠乎？与朋友交而不信乎？传不习乎？”而“义”字有道义、情义和恩义等含义。《论语·阳货》篇就有：“君子义以为上。君子有勇而无义为乱，小人有勇而无义为盗。”经过汉代董仲舒推行“独尊儒术”之后，儒家伦理中的“忠”与“义”的思想便成为正统社会的道德观念和行为准则。东汉末年，各地农民纷纷揭竿起义，占据主导地位的儒家思想也随汉代朝政的没落而式微。当关羽在幽州遇见刘备、张飞之时，就自报家门道：“吾姓关，名羽，字寿长，后改云长，河东解良人也。因本处势豪，依势凌人，被吾杀了，逃难江湖五六年矣。今闻此处招军破贼，

特来应募。”于是，三人一拍即合，举行了桃园三结义的仪式。不久，三人一起报名应募，参与了幽州地方官府对农民起义黄巾军的围剿。因此，关羽的忠义性格实际上是承继和反映了汉代正统的儒家伦理思想，并且，作者从小说的故事情节和人物关系中展示关羽的忠义性格，使小说中的关羽能够以情义与恩义为重，跨越了刘备与曹操之间的恩怨。在小说第二十六回“关云长挂印封金”中，当关羽决定离开曹操，与袁术手下的刘备重聚时，曹操故意回避关羽的告别，于是，关羽给曹操写了一封辞谢信。信中写道：

> 羽少事皇叔，誓同生死。皇天后土，实闻斯言。前者下邳失守，所请三事，已蒙恩诺。今探知故主见在袁术军中，回思昔日之盟，岂容违背？新恩虽厚，旧义难忘。兹特奉书告辞，伏唯照察。其有余恩未报，愿以俟之异日。(18)

在这封信中，关羽既表白了自己对刘备的忠义志向，也坦露了自己对曹操恩义的感激，所谓“新恩虽厚，旧义难忘”。由此可见，在关羽的忠义性格中，作者既反映了东汉末年儒家道德伦理的时代变迁，仁义和仁爱的思想逐渐地被忠义思想所取代，又从小说的故事情节和人物关系中展现了关羽个人生活中的忠义观念，及其独特的表现，因此，小说中的关羽便成为一个以忠义性格为标志的扁平式典型人物。

2．静态式典型人物。　虽然，人物的性格特质并没有在小说的情节发展中出现质的变化，但是，作者通过小说人物的言行举止的描写和展示，多个侧面地塑造出了静态式典型人物形象。

如上所述，阿Q是个静态人物。但是，阿Q同时又是个典型人物。正如许多学者所分析的那样，阿Q的典型不仅表现为小说中的阿Q具有独一无二的性格特征，而且更在于阿身上被成功地投射了特定时代环境的烙印，阿的性格与辛亥革命时期中国国民性中的陋习结合了起来，使阿Q的个人性格被赋予了“精神胜利法”的共性特质，从而在中国现代小说史上出色地塑造了一个典型人物的文学形象。虽然，鲁迅是在阿Q的个人生活境遇中展示阿Q性格的不同表现和具体细节，可是，小说中的阿Q的自大而虚狂的性格却又反映了中国现代社会变革时期国民性中的陋习，集中地体现了中国社会现代化转型过程中被扭曲了的国民心理——“精神胜利法”，并且，阿Q的这一性格在

小说的始终都没有发生本质的变化。因此，我们可以根据小说人物性格在叙事线条中的始终如一，将阿Q视作一个自大虚狂的静态式典型人物。

3．陪衬式典型人物。　虽然，陪衬人物在小说中扮演着次要的角色身份，并且通常与小说主要情节之间没有直接的关联。但是，作者仍然能够在人物性格的细节性展示中塑造出陪衬式典型人物。

在《红楼梦》中，刘姥姥是一位十分重要的典型人物。但是，刘姥姥是小说中的陪衬人物，对小说中的主要情节并没有产生直接而重要的影响。作者主要通过刘姥姥三次进入大观园的故事，从侧面暗示了贾府的兴衰过程。从人物形象上看，刘姥姥是个中国封建社会中的农村老妇人，一方面，刘姥姥有着较为丰富的性格成分，她不仅年岁大、阅历广、聪明机智，甚至带有几分豪侠与过人的胆识；另一方面，刘姥姥的身上又被赋予了中国农民朴实、勤劳的品性，同时也表露出乡下人的少见多怪和知识文盲。因此，在刘姥姥的身上，作者不仅从刘姥姥的生活境遇中表现了其个性特征："久经世代的老寡妇，膝下又无子息，只靠两亩薄地度日。"[(19)] 而且也反映了中国农村老妇人的阶层共性，从而成为一个独特的陪衬式典型人物形象。

总之，扁平人物与圆形人物、静态人物与动态人物、主要人物与次要人物，是从人物类型上探讨的小说写作技巧和小说理论方法。我们认为，这种人物类型的区分有利于指导作者如何在具体的小说中构思和书写不同的人物类型。因此，这既是一个分析小说人物的理论问题，更是一个小说人物塑造的实践问题。对于小说初习者来说，区分这些人物类型的意义在于，作者在设计小说人物的时候，首先要考虑人物在气质和性格上的特征，到底是单纯的气质、单一的性格还是复合的气质、多面的性格，确定小说人物是个扁平人物还是圆形人物；其次要注意的是，人物的气质和性格在小说中是否始终保持一致，作者是希望通过不同的事件来演示人物单一性格的具体表现，还是通过小说情节的演变来展现人物性格的多样性和复杂性，进而从小说人物中区分出动态人物与静态人物。最后要将人物与小说的情节线索和叙事环境联系起来，从小说的情节层面上设置主要人物与陪衬人物，以及他们在情节线索上的不同叙事功能，同时要关注人物自身的叙事小环境与人物所处时代的叙事大环境之间的关系。因此，作者构思小说

人物的时候，需要从多个角度来选择和布置各种不同的人物类型，这些人物各自的性格特点，在小说情节中的叙事功能，以及不同人物之间的结构性的互补关系，进而呈现出小说人物在情节、人物和环境方面的结构性和层次感。

第二节　人物结构

由于人物的欲望与阻碍之间的矛盾和张力是小说情节线索演化中的动力机制。因此，作者不仅要根据气质和性格设置人物类型，而且要从人物的外部行动和内心欲望中具体地刻画人物，从人物与情节线索的关系中组织人物结构。也就是说，作者既要叙述小说人物的言行举止，展示人物具体做了些什么，又要展示人物行动背后的欲望和动机。对此，叙事学理论提出了人物的两重性理论。

一、人物的两重性

所谓人物的两重性，是指小说人物在具体的角色与抽象的行动元之间所构成的一种人物结构形态。格雷马斯认为，在叙事文本中，人物可以被区分为角色与行动元。其中，“行动元属于叙述语法，而角色只有在各个具体话语里表达出来时才能辨认。”[20] 根据格雷马斯的观点，小说人物不仅通过具体的行动承担某个角色的叙事功能，而且也在行动的欲望指向上呈现为小说中的叙述话语，即行动元。因此，人物的两重性便产生于人物在小说中的双重叙事功能。

人物两重性的理论表明，小说中的人物可以被设置在角色与行动元两个层面之上。其中，角色是指小说人物的感性状貌和性格特征，及其具体的言行举止，主要表现为人物采取一些什么行动，做些什么事情；而行动元则是从小说人物的言行举止中抽象出来的行动目的取向，是人物所做事情的欲望和动机，主要表现为人物行动的话语取向。换句话说，角色是人物行动的能指形式，是人物行动的具体表现，而行动元则是人物行动的所指方向，是人物行动的欲望和动机中隐含的叙述话语取向。

例如，在司汤达的小说《红与黑》中，主人公于连的内心深处有

一种强烈的好胜——钻营的欲望，虽然，在小说的不同情景中会表现为不同的方式，但于连的这种欲望贯穿于小说的始终，构成了一种核心的行动元。所以，当于连到德·瑞那市长家里做家庭教师之后，这种欲望就形成一种试图占有德·瑞那夫人的冲动。而这一冲动最初表现为于连想要私下里握住德·瑞那夫人的手。那是一个夏日之夜，于连和德·瑞那夫人、德·瑞那夫人的女友三人坐在德·瑞那夫人的后花园里聊天。可于连一心想着如何偷偷地握住德·瑞那夫人之手。司汤达非常细腻而深刻地描写了于连内心的欲念和情绪的矛盾和斗争。小说叙述道：

> 城堡的时钟已敲过九点三刻，他还是不敢有所作为。于连对自己的怯懦感到恼怒，暗自决定："十点钟声响过，我得做我一整天里一直向自己保证要在晚上做的事。否则我就回到房间，一枪打碎自己的脑袋。"
>
> 在焦炙的等待中度过了最后的时刻。于连由于过度紧张，精神几乎崩溃。终于，他头顶上的时钟敲响了十点。这生死攸关的钟声，每一下都在他心中回荡，使他不由得心惊胆战。
>
> 最后一记钟声余音未了，他便伸出手去，一把握住了德·瑞那夫人的纤手。但她立刻抽了回去。于连连自己也不知哪来的勇气，又握住了她的手。虽然激动不已，他握住的那只冰也似的手还是令他吃了一惊。他使劲地握着。德·瑞那夫人曾最后一次试图把手抽回，但那只手还是留在了他的手里。
>
> 于连的心中涌动着幸福的暖流，不是因为他爱德·瑞那夫人，而是一次可怕的折磨终于结束了。(21)

上述引文中，司汤达从两个层面上叙述了于连私下里与德·瑞那夫人握手的情节性事件。一方面，在角色层面上，小说具体地展示了于连如何暗地里握住德·瑞那夫人之手的行动过程，进而生动地描绘了于连在这一握手过程中的外部行为；另一方面，在行动元层面上，小说深入地刻画了于连这一行动背后的心理活动和行为动机，于连要握住德·瑞那夫人之手的行动并不是出于对德·瑞那夫人的爱，而是要实现某种占有的欲望。应该看到的是，于连的这种占有欲望已经超越了人

物角色的叙事功能，而在小说的叙述话语层面上构成了一种行动元。也就是说，好胜——钻营的欲望是于连的行动元取向，于连的一生便是其好胜——钻营的欲望在“红”（象征拿破仑的时代或红色的军服）与“黑”（象征波旁复辟王朝和教会黑暗势力或黑色的教袍）之间的挣扎和抗争。所以，于连内心深处所拥有的好胜——钻营的欲望，以及这种欲望受到各种异己力量（如出身低下、得不到上流社会赏识等）的阻碍之后，由好胜向钻营演变，最终付出了自己年轻的生命，构成了整部小说的主题性叙述话语取向。而占有德·瑞那夫人的欲望只是于连的好胜——钻营欲望的一种情景化表现。换句话说，于连的好胜——钻营欲望在小说的具体情景中会有各种不同的表现，以握手的方式占有德·瑞那夫人只是这一欲望的表现之一。因此，于连私下握住德·瑞那夫人之手的事件，不仅被用来展示小说人物的角色形象，而且也在小说叙述话语的意义上具有了行动元的特质。司汤达采用了心理分析的方法，不仅叙述了于连在好胜——钻营欲望驱使下的所作所为，而且着力于细致地展示这种欲望在于连内心深处的思想矛盾和激动情绪。

总之，对于小说作者来说，人物两重性的意义在于，作者需要从小说人物的角色与行动元两个层面上塑造人物形象，确立小说的叙述话语取向。因此，在小说人物塑造的时候，作者不能机械地表现人物的角色特征，不应该只是描写人物做了些什么，只是叙述人物如何采取行动，而应该关注人物所做事情的行动动机，直接或间接地展示人物的行为方式和行动过程中隐含的欲望。我们不难设想，如果司汤达在《红与黑》的上述片段中，只是讲述于连是如何在夏日之夜私下里握住德·瑞那夫人的手，而没有具体地叙述于连为何要做出这样的举动，没有详细地揭示于连在这一行动之前、之中和之后的心理活动，没有生动地展示于连内心深处好胜——钻营的欲望，以及这一欲望如何表现为这一私下里握手的行动目的，那么，于连私下里握住德·瑞那夫人的手的事件不过是角色的行为，而且只是角色的外部行动。司汤达的巧妙之处在于，不仅通过于连的外部行动和内心欲望两个层面生动地叙述了于连的角色形象，而且将于连的行动欲望与小说的叙述话语联系起来，在角色的行动动机中表征人物的行动元指向。也就是说，于连通过私下里握住德·瑞那夫人之手，实现自己“占有”贵妇人

的“使命”，是角色层面上的行动欲望，而角色的这一行动欲望在小说的行动元层面上表征了于连的好胜——钻营的叙述话语取向。换句话说，司汤达不仅具体生动地描写了小说人物的角色行为，而且巧妙地叙述了角色的行动欲望，以及由行动欲望所意指的小说行动元的叙述话语。

二、角色与行动元的结构关系

普洛普曾在对俄国童话故事的研究中发现，童话故事中的人物不仅可以承担各种角色，而且这些角色的类型也可以千变万化，然而人物行动的功能却是不变的和相对稳定的，其数量在童话故事中不但可以量化统计，而且是有限的。格雷马斯则进一步将文学叙事中的人物分为角色与行动元，并具体地分析了人物结构中角色和行动元之间的关系。

格雷马斯指出，文学叙事文本中，角色与行动元的关系表现为两个方面。一方面是析取，即一个行动元可以由多个角色担任；另一方面是合取，即多个行动元可以由一个角色担任。用格雷马斯的话说，“……一个行动元（A_1）在话语中可以表现为多个角色（a_1，a_2，a_3），相反的可能性同样存在，单一的扮演者（a_1）也可以成为多个行动元（A_1，A_2，A_3）的融合体。”[22] 其实，格雷马斯关于角色与行动元之间的析取和合取关系，是在小说人物分析中引入了一种人物两重性的结构分析方法。一方面，在小说人物的析取结构中，小说中的单个行动元可以析理出各种具体的角色，使多个角色的行动欲望表现为单个行动元的叙述话语取向；另一方面，在小说人物的合取结构中，小说中的单个角色可以承担两个以上的行动元，使同一个角色的行动欲望表现为在不同行动元之间的转换。因此，通过角色与行动元之间的析取和合取的途径，人物的两重性在小说中便呈现为一种在两个层面上展开的结构形态。

例如，小说《西游记》中，众多的角色都被分别地安置在两个基本的行动元之中，即小说叙述话语上的西天取经与妨碍取经。一方面，在小说的大部分篇章中，唐僧及其徒弟都处于取经人的行动元方向，而各种妖魔鬼怪则是取经妨碍者的行动元，所以，两个行动元都

有着多个角色，并各自构成了角色与行动元之间的析取关系；另一方面，猪八戒、沙僧在小说的角色上有一个转变的过程，即他们一开始是处在妨碍取经的行动元之上的角色，后来被唐僧收服之后才由取经妨碍者变为取经的协助者，所以，猪八戒、沙僧在小说中承担着两种相反的行动，表现为角色与行动元之间的合取关系。

由此可见，人物的两重性，以及由此产生的角色与行动元之间的析取和合取的结构关系，提供了一种小说人物的结构分析方法。这种人物结构的分析方法，不仅有助于作者在角色的意义上塑造人物形象，而且在设计小说的人物关系和小说的叙述话语取向方面也是十分有效的。所以，作者在设置小说人物菜单的过程中，既要在角色与行动元的两个层面上安排人物，又要考虑人物在角色与行动元之间的析取与合取的关系。在析取的关系中，作者可以给某一行动元配置两个以上的角色，使不同的角色能够在相同或相似的欲望和目的的意义上采取行动；而在合取的关系中，作者则可以使某一角色承担两个以上的行动元要素，使同一角色能在不同的行动欲望和行为目的之间转换。这样，小说人物不仅被描写为具体而生动的角色，而且被刻画出具有一定的行动欲望的行动元，角色在小说中的言行举止及其背后的欲望动机能够被抽象地安置在小说的主导性叙述话语的序列之中，并且，作者可以通过析取和合取的方式分配角色与行动元，从而使不同的人物在小说中构成一种人物结构的网络关系。

三、行动元析取的结构模型

如上所述，小说人物的析取关系表现为单个行动元内可以配置多个角色。那么，在单个行动元单位中，作者将如何分配不同的角色呢？要回答这个问题，我们就需要进一步地探讨多个角色在单个行动元中的位置关系。也就是行动元析取的结构模型。

普洛普曾以俄国民间童话故事为例，从人物功能项的逻辑上提出了童话故事中七个角色的观点，即加害者、提供者、相助者、要找的人物、派遣者、主人公和假冒主人公者。[23] 这七个角色可以界定为：英雄（主人公）、被寻找者（要找的人物）、送信人（派遣者）、反面角色（加害者）、提供者、助手（相助者）、假英雄（假

冒主人公者）。格雷马斯就是在此基础上提出了一种行动元析取的结构模型。在格雷马斯看来，普洛普是通过功能描写来建立角色，并将不同类别的角色组合成行动元素。所以，普洛普是从人物的行动元上确立了一份七个角色的清单。于是，格雷马斯将一个基本的行动元分列出三组六个要素。第一组是主体与客体，第二组是授者（或施动者）与受者（或受动者），第三组是帮助者（或助手）与阻挠者（或对手）。(24) 由此，格雷马斯便确立了一种可以称为行动元析取的基本结构模型。

虽然，格雷马斯从行动元中概括出的三组六大要素，并不能完全涵盖所有小说中的行动元要素成分，以及行动元析取的结构形态，但是，对于小说作者，特别是小说初习者来说，这一分析方法无疑具有很强的可操作性。我们认为，参照格雷马斯的行动元析取模型，单一的行动元可以被析取为多种行动元要素，而这些行动元要素又可以分别由不同的角色来承担。所以，行动元析取的结构模型实际上是要在单一的行动元中设置不同的角色，并从这些角色的关系中排列出二元对应的结构模型。其中，主体与客体是指小说中欲望的主体与对象；授者与受者是小说中欲望的主体所采取的具体行动与该行动的接受方面；帮助者与阻扰者是主体在实现欲望过程中的辅助性支持或阻碍。这样，在小说人物设计时，作者就要在单个行动元内部配置相应的角色，以及角色之间的结构关系。

例如，莫泊桑的小说《项链》，主要围绕着小说女主人公玛蒂尔德爱美虚荣的叙述话语取向，所以，玛蒂尔德的爱美虚荣是小说的行动元。作者不仅给这一行动元配置了各种小说人物，而且也为这些人物在行动元结构中安排了各自的位置。其中，主体是玛蒂尔德，客体是爱美虚荣的欲望。施动者是教育部长的请柬，以及玛蒂尔德为实施爱美虚荣的欲望所采取的各种行动，受动者是玛蒂尔德采取行动时所涉及的人物、事物和事件，如为了参加教育部长的家庭聚会，玛蒂尔德的丈夫出钱为她做的连衣裙、玛蒂尔德向女友借的项链等。帮助者是玛蒂尔德的丈夫、女友等；阻扰者是玛蒂尔德爱美虚荣的欲望实施过程中所遭遇的各种阻碍力量，如缺钱打扮、丢失项链等。因此，在小说《项链》中，莫泊桑围绕着玛蒂尔德的爱美虚荣这一小说叙述话语，设计了一个行动元的结构模型，而小说人物便被安置在这些行动

元的结构模型之中，并以角色的身份从属于该行动元。

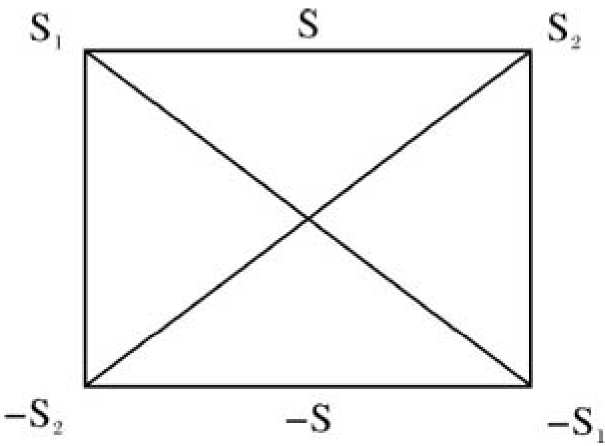
行动元析取的结构模式，既是小说人物的分析方法，也是小说人物的构思技巧。从这个意义上说，作者在某个行动元上设计小说人物时，需要考虑三个方面的问题：一是谁的欲望（欲望的主体），以及何种欲望（欲望的客体）？作者要根据具体的欲望取向来设置人物的角色；二是，欲望如何实施（欲望的施动者），实施的受者为谁（欲望的受动者）？作者要描写角色实施欲望中所采取的行动和所做的事件，以及实施欲望中所涉及的对象方面；三是欲望实施中得到何种帮助（欲望施动的帮助者），以及遇到哪些阻碍（欲望施动的阻扰者）？作者要叙述角色实施欲望过程中的推助力量和阻扰力量。也就是说，在构思小说中某一行动元的时候，作者要设想行动元中的基本行动要素，并为这些行动元要素配置相应的角色，在行动元的结构中确定不同角色的位置，以及角色之间的关系。

四、行动元序列的结构关系

格雷马斯的行动元理论是从角色和行动元两个层面上分析小说人物的结构关系，提出了行动元的析取与合取两种研究方向。在行动元的析取方面，格雷马斯主要探讨了行动元内部的行动元要素，以及这些行动元要素的结构关系。显然，面对一些情节复杂、人物众多的故事时，小说作者就不能局限于单个行动元来设计小说人物，甚至也不能仅仅在两个行动元之间配置小说人物的角色关系，而要考虑行动元序列之间的结构关系。那么，小说中的人物是如何被设计成一系列行动元，从而构成小说的行动元序列的呢？作者又是如何在不同的行动元之间设计行动元序列的结构性关系的呢？对此，我们有必要借鉴格雷马斯的符号矩阵理论，从理论上探讨行动元序列之间的结构关系。

格雷马斯指出，角色与行动元关系的分析，只是文学叙事作品中表层结构的研究，是从叙述形式的语词上分析小说人物的两重性。而文学叙事作品的深层结构研究则是要阐释隐含在叙述形式中的语言符号的逻辑特征，在叙述话语的语义上分析行动元的组织结构。为此，格雷马斯提出了符号语义的矩阵理论。在论述符号意义的基本结构时，格雷马斯设想了一个由S与其对立面 - S组成的意义结构。这一意

义的基本结构可以被描述为下面的矩模式。



其中，在S层面上的一组涵项S_1 与S_2 和在 - S层面上的一组涵项 - S_1 与 - S_2 ，都处于一种正反对立的关系之中。而在S与 - S层面之间则构成了两种关系，一是矛盾对峙的关系，即S_1 与 - S_1 、S_2 与 - S_2 都是一种矛盾的关系；二是蕴涵关系，即S_1 与 - S_2 、S_2 与 - S_1 都是一种蕴涵的关系。[25] 因此，符号语义的基本结构是在两个层面之间形成的三种结构关系：对立、矛盾和蕴涵。

格雷马斯的符号语义矩阵理论，为小说人物的分析提供了一种行动元序列结构关系的分析框架。我们可以参照矩阵理论，从水平与垂直两个方向上探讨小说人物在行动元序列上的结构关系。首先，在水平方向上，这个矩阵中的S层面与 - S层面各自形成一个横组合的系统，这两个系统可以假设为小说中的两个行动元序列，其中，每个行动元序列中存在着一对对立的行动元要素，S_1 与 - S_2 、S_2 与 - S_2 ，前者是在S层面上的两个对立行动元要素，后者则是在 - S层面上的两个对立的行动元要素。其次，在垂直方向上，这个矩阵中的S层面与 - S层面之间又形成了一种纵聚合的关系，并且构成了三种行动元关系：一是两线平行的对立关系，即S与 - S；二是两点斜交的矛盾关系，即S_1 与 - S_1 、S_2 与 - S_2 ；三是两点垂直相交的蕴涵关系，即S_1 与 - S_2 、S_2 与 - S_1 。因此，小说中的行动元序列表现为在两个层面上的结构关系：一是行动元序列中的水平相交的对立关系；二是行动元序列间的三重关系，即两线平行的对立关系、两点斜交的矛盾关系

和两点垂直相交的蕴涵关系。

应该指出的是，人们固然可以用格雷马斯的矩阵模型来描述性地分析小说人物的行动元序列关系，然而笔者认为，格雷马斯矩阵理论的意义在于，一方面，在小说人物的行动元析取分析上，提供了一种行动元序列的结构分析方法；另一方面，在行动元序列的结构上，提出了以对立、矛盾和蕴涵为特质的三种基本的结构关系。也就是说，小说人物在叙述话语上表现出的行动元取向，一方面可以由一对对立的行动元形态在小说中组成两个以上的行动元序列；另一方面，这些行动元序列之间可以形成对立、矛盾或蕴涵的结构关系。换句话说，小说人物是以两个对立的行动元为两极而建立起来的单个行动元序列，而不同的行动元序列之间又可以构成一种多元的结构性关系，包括对立的、矛盾的和蕴涵的结构关系。因此，当面对人物众多而情节复杂的小说时，作者通常不能局限于某个行动元内来配置小说人物，而需要设计两个以上的行动元，从而形成行动元序列，并在行动元序列之间置入一些结构性的关系。我们将以对立与矛盾两种结构性关系，分析奥斯汀的小说《傲慢与偏见》中行动元序列的结构关系。

《傲慢与偏见》叙述了这样一个故事：

某小镇的乡绅班纳特家里有五个千金小姐，班纳特太太整天操心着为女儿物色丈夫。在一次舞会上，班纳特家的二女儿伊丽莎白与达西初次见面。达西仪表堂堂，富有而又傲慢，对在场的所有女舞伴都不屑一顾。伊丽莎白自尊心也很强，不想理睬这个傲慢的家伙。尤其当伊丽莎白从青年军官韦翰那儿得知，达西曾私吞了他父亲赠给管家的一大笔遗赠后，对达西更加反感。这时，牧师柯林斯前来拜访，并向伊丽莎白求婚。伊丽莎白见其物欲熏心，举止浮夸，当即就加以拒绝。不久，柯林斯与伊丽莎白的好友夏绿蒂订婚。而达西却对伊丽莎白产生了好感，在夏绿蒂家做客时，达西主动向伊丽莎白求婚，但态度还是那么傲慢，被伊丽莎白坚决地谢绝了。离别之前，达西留下了一封长信，信中揭穿了韦翰的谎言。伊丽莎白读完信后十分后悔，对自己错怪达西深感内疚。第二年夏天，伊丽莎白随舅父母来到达西的庄园，从达西的管家口里了解到达西深受当地人的好评，而且非常爱护自己的妹妹。当伊丽莎白见到回家的达西时，发现他的傲慢态度已大为改观，渐渐地消除了对他的偏见。正当其时，伊丽莎白接到家

信，说小妹丽迪雅跟随身负累累赌债的韦翰私奔了。这种家丑使伊丽莎白非常难堪，原以为达西会更瞧不起自己。但出乎她的意料，达西得知此消息以后，非但替韦翰还清赌债，而且还给了他一笔巨款，让他与丽迪雅完婚。自此以后，伊丽莎白往日对达西的种种偏见消失殆尽。达西知道伊丽莎白已改变了对自己的看法，便诚恳地再次向她求婚。最后，这一对年轻人终于消解了傲慢与偏见，并挣脱了贫富差异，缔结了美满姻缘。

在这部长篇小说中，奥斯汀塑造了众多的人物形象，这些人物都围绕着婚姻观念而表现出不同的叙述话语取向，并依此建立起一系列行动元序列。也就是说，小说人物对于婚姻观念的欲望取向和行动意向构成了《傲慢与偏见》中的不同叙述话语，进而又在小说中形成了多个行动元序列。我们将从水平方向与垂直方向两个方面，具体地分析小说人物在行动元序列间与行动元序列内的结构关系。

首先，在垂直关系上，小说中人物的叙述话语取向至少可以从婚姻观念上析离出三个基本的行动元序列：一是以班纳特太太、柯林斯等为代表的财富式婚姻观，班纳特太太希望自己的五个女儿都能嫁给有钱的男人；二是以伊丽莎白、达西等为代表的爱情式婚姻观，他们更愿意在爱情的基础上选择自己的配偶[(26)]；三是以韦翰为代表的欺骗式婚姻观，他企图用谎话行骗来博取姑娘的欢心。这三种婚姻观在小说叙事线条上构成了三个相对独立的行动元序列，并且，这三个行动元序列之间又在两个叙述话语的层面上构成了正反对立与矛盾对峙的两大行动元序列关系，一方面，在婚姻的伦理取向上，爱情婚姻观、财富婚姻观与欺骗婚姻观之间是正反对立的两个行动元序列；另一方面，在婚姻的价值取向上，爱情婚姻观与财富婚姻观之间则处于一种矛盾对峙的行动元序列关系之中。因此，奥斯汀用对立与矛盾的行动元序列关系，在小说《傲慢与偏见》中构筑了三个行动元序列的结构关系。其实，奥斯汀不仅在对立与矛盾的结构关系中设立了小说的三种叙述话语取向，还根据这些行动元序列设置了小说的三根叙事线条。一是财富婚姻观上，通过柯林斯和夏绿蒂的婚姻关系展示了以物质财富凑合婚姻所带来的无奈和不幸，尽管柯林斯和夏绿蒂婚后过着舒适的物质生活，但他们之间没有真正的爱情；二是欺骗婚姻观上，通过韦翰与丽迪雅的婚姻揭露了以谎言欺骗骗取婚姻所导致的丑

恶和灾难，丽迪雅与韦翰结婚之后，面临着还债等负担；三是爱情婚姻观上，通过达西与伊丽莎白之间的傲慢与偏见的形成和消除，最终相爱结婚，体现了有情人终成眷属的叙述话语取向。当然，奥斯汀将小说取名为《傲慢与偏见》，并始终紧扣达西与伊丽莎白之间的矛盾冲突展开小说的故事情节，从而使爱情婚姻观所构成的行动元序列成为小说的主要情节。因此，在小说《傲慢与偏见》中，三个行动元序列之间既存在着对立的关系，又存在着矛盾的关系。

其次，在水平方向上，小说中人物的叙述话语取向分别构成一组对立的行动元。例如，奥斯汀将小说取名为《傲慢与偏见》，所以，达西与伊丽莎白之间构成了一种对立的行动元关系，即达西的傲慢与伊丽莎白的偏见为两极行动元的对立关系。小说依据达西的傲慢与伊丽莎白的偏见之间的对立冲突与冲突缓和消解的过程来安排小说叙事主线，叙述了两人由于傲慢与偏见所产生的种种误会和困惑，以及因这些误会的逐步消解而形成的相互尊重和爱恋，最后这一对有情人终成眷属。

总之，格雷马斯的矩阵理论给作者设计小说人物的行动欲望和话语取向提供了一种行动元序列的分析框架。也许，对于小说人物的行动元序列的结构分析，格雷马斯的这一矩阵图式只是一种启发性的分析思路，小说研究者完全没有必要按图索骥地分析某一部小说人物在行动元序列方面的结构关系，作者更不需要依此来设计小说人物在叙述话语取向上的行动元序列关系。格雷马斯的矩阵图式的价值在于，一方面，它揭示了行动元析取可以从水平方向和垂直方向两个层面展开；另一方面，它具体剖析了单个行动元序列内部的对立关系，以及两个行动元序列之间的对立、矛盾和蕴涵关系。因此，作者在安排小说人物的行动元序列关系时，一方面可以在以两极对立为主导的关系中设置某一行动元；另一方面又可以将不同的行动元串联成行动元序列，并在这些不同的行动元序列之间配置对立、矛盾等各种关系，进而将小说人物的行动元关系与小说的故事情节结合起来，在小说的叙述话语上设计小说中的人物与情节的结构关系，以及人物的欲望意向、行动方向与小说故事的主题性叙述话语之间的结构关系。

第三节　人物转型方式

根据格雷马斯的行动元理论，行动元的合取是指小说中单个角色承担了两个以上的行动元。从塑造人物的角度看，行动元合取的过程其实是小说人物转型的途径。也就是说，人物性格等方面的变异一旦表现为话语取向上的演变，小说中的角色由一个行动元向另一个行动元、或者由一个行动元序列向另一个行动元序列的转变等，便构成了小说人物在行动元合取层面上的转型。其结果是，小说中的人物因转型而呈现为一种动态人物，一种多元复杂的圆形人物。我们将以跨越式转型、交合式转型和悲剧式转型三个方面，探讨行动元合取中的人物转型方式。

一、跨越式转型

跨越式转型是小说人物在矛盾或对立的行动元之间的越界转换方式，表现为，小说主人公从一个行动元向另一个对立的行动元转变。其中，因他人陷害而导致小说主人公的性格变异，并在小说中的对立行动元之间实现越界转换，是较为常见的一种跨越式转型。

例如，小说《水浒传》中，林冲由朝廷官员变为梁山好汉故事事件，便是由他人陷害的行动元转变机制而形成的跨越式转型。《水浒传》主要叙述了以宋江为首的各路英雄，因不满北宋末年朝廷和官员的腐败，逼上梁山，起义造反，最后招安失败的故事。小说中贯穿着两个对立的行动元，一个是维护北宋朝廷的行动元；另一个是反抗朝廷的行动元。小说人物便是围绕着这两个基本的行动元扮演了不同的角色。从整体上看，作者将更多的笔墨用于叙述小说中的角色如何从一个行动元向另一个行动元实行跨越式转变，即从维护北宋朝廷的行动元向反抗朝廷的行动元转换。因此，《水浒传》的作者主要是用人物转型的方式塑造小说中的人物，梁山泊一百零八将中的许多角色便是由北宋朝廷的维护者变为反抗者。虽然，以宋江为代表的梁山泊英雄好汉最终接受了朝廷的招安。但是，《水浒传》小说人物的文学魅力恰恰在于作者展示的是他们如何逼上梁山的，通过两个对立的小说行动元的转型而使小说的人物成为一种动态人物。而林冲便是较为典型的跨越式转型的人物形象。作者以他人陷害为转型机制，逐渐地叙述了林冲如何由朝廷的官员走上反抗朝廷的道路，在逼上梁山的过程

中，林冲的性格也一步一步地发生了转变。

从人物的行动元上看，最初，林冲是北宋末年朝廷的官员，号称东京八十万禁军枪棒教头。这位林教头当时处于北宋朝廷的行动元之中，是北宋朝廷行动元上的一个角色。所以，林冲在岳庙看到有人居然在光天化日之下调戏自己的妻子时，非常气愤，然而，当林冲发现调戏妻子的人是朝廷官员高俅的干儿子时，却“先自手软了”。一旁的鲁智深正要提着铁禅杖，教训一下那个高衙内。林冲却上前阻拦，并说：“太尉面上须不好看。自古道：不怕官，只怕管。林冲不合吃着他的请受，权且让他这一次。”意思是，自己在高俅的手下任职，事情闹大了不好办，所以暂且饶了这个高太尉的干儿子一次。于是，林冲克制怒火，放走了高俅的干儿子，以期息事宁人。后来，高俅以比看宝刀为借口，骗林冲误入白虎堂，并以持刀闯入朝廷的军机处为理由，当场抓捕了林冲，最后判刑刺配沧州道。这样，林冲的角色便因高俅的陷害而被驱赶出了原有的行动元，成了北宋朝廷的阶下囚。可是，高俅的陷害并没有因此而结束，他又指使押解林冲的差役，途中处死林冲。幸亏鲁智深在野猪林相救，才使林冲保住了性命。当高俅派遣其爪牙火烧草料场，再次欲置林冲于死地时，忍无可忍的林冲，终于杀死了高俅的爪牙，当夜投奔梁山泊。于是，林冲的角色便实现了行动元的跨越式转型，由原来的代表北宋朝廷的行动元跨入了反抗朝廷的行动元。

从人物性格上讲，《水浒传》的作者不仅从小说情节的发展脉络中展示林冲角色的转变进程，从一个八十万禁军教头的朝廷官员变为梁山“草寇”，而且紧扣人物性格转变的内在逻辑线索，逐层地刻画林冲性格的变异轨迹。虽然性格耿直，可是身为朝廷武官，林冲起初是一个安于现状的角色。即使在自己的妻子遭人调戏以后，还是因为自己在高太尉手下做事，忍气吞声，息事宁人。后来，林冲中了高俅设下的陷害圈套，被官府判为刺配沧州牢城，林冲只得忍辱苟安。在刺配沧州道的路途中，林冲曾多次遭到押解差役的刁难和暗算，可林冲还是希求生还，等待着有朝一日“天可怜见”，“挣扎着回去”，并未有过反抗的想法。甚至差役挑明了自己是奉高太尉旨意，准备用水火棍打死林冲的时候，林冲还是泪如雨下说道：“我与你二位，往日无仇，近日无怨。你二位如何救得小人，生死不忘。”直到“火烧草料

场”一节，林冲才杀死了高俅派来的爪牙，并在柴进的帮助下“雪夜上梁山”。至此，林冲的耿直性格中安于现状的取向发生了质变，并萌生了反抗朝廷的志向。在投奔梁山泊的途中，林冲进了一家酒店，喝了几碗酒后，挥毫写下了五言诗句。小说写道：

> （林冲）蓦然想起：“以先在京师做教头，禁军中每日六街三市游玩吃酒，谁想今日被高俅这贼坑陷了我这一场，文了面，直断送到这里，闪得我有家难奔，有国难投，受此寂寞。”因感伤怀抱，问酒保借笔砚来，乘着一时酒兴，向那白粉壁上写下八句五言诗。写道：
>
> “仗义是林冲，为人最朴忠。
> 江湖驰闻望，慷慨聚英雄。
> 身世悲浮梗，功名类转蓬。
> 他年若得志，威震泰山东！”(27)

总之，在《水浒传》中，林冲的跨越式转型主要是因他人陷害，这导致了其在小说中两个对立的行动元之间的转换。作者在用跨越式转型方式塑造林冲这一人物时，不仅展示了林冲在对立行动元之间的越界行为，而且具体地描写了林冲性格的变异与其行动元越界之间的关联，即从安于现状、希求生还到叛逆朝廷。由此可见，只有在人物角色的行动元越界与人物性格的内在演变逻辑两个层面上，展现小说人物的跨越式转型，才能使小说中的人物具有鲜活的生命力，使小说中的角色合乎情理地从一个行动元跨入另一个行动元。

二、交合式转型

交合式转型是两个（或以上）小说人物在互为矛盾或对立的行动元交锋中实现双向汇合的转换方式，表现为，小说主人公在相互对立的行动元互动过程中，因双方的行动元对立取向的消解而终于融合。较为普遍的交合式转型是：处于对立行动元中的两个人物，因各自意识或态度等方面的转变而达成和解。

例如，奥斯汀的小说《傲慢与偏见》中，达西的傲慢与伊丽莎白的偏见由对立冲突逐渐地走向缓解和融合的叙事线条，就是由人物关系和人物态度的行动元转变机制而实现的交合式转型。在《傲慢与偏

见》中，奥斯汀设置了三个行动元序列，其中，伊丽莎白与达西是爱情婚姻观行动元序列中的主要角色。两人在同一个行动元序列中构成了一种对立的行动元取向。虽然，伊丽莎白和达西在婚姻上有着共同的价值取向，希望在恋爱的基础上找到自己理想的伴侣。可是，两人毕竟在社会身份上有着较大的差别，伊丽莎白只是小镇上乡绅家庭的女儿，算不上贫穷，也谈不上富有。相比之下，达西却是个富有的贵族青年。这种悬殊的身份和地位一定程度上制约了各自的恋爱婚姻观，因而导致两人在人物态度上的对立和冲突。

奥斯汀巧妙地将达西与伊丽莎白之间在人物态度上的对立表现为一种傲慢与偏见之间的行动元张力。在小说中，这种行动元取向的对立冲突最初是在梅里屯舞会上发生的。当彬格莱提议达西找个舞伴跳舞时，达西却明确表示，在场的姑娘都没有资格同他跳舞，并冷冷地说：伊丽莎白“还没有漂亮到能够打动我的心”。由此，伊丽莎白初次领教了达西的傲慢态度。梅里屯舞会之后，达西逐渐地被伊丽莎白风趣开朗的性格所迷住，产生了想与伊丽莎白结交的念头。但是，伊丽莎白并没有觉察出达西对自己态度的变化，所以，在彬格莱家里，伊丽莎白拒绝了达西邀她伴舞的请求。当伊丽莎白从韦翰那儿得知达西曾私吞了他父亲赠给管家的一大笔遗产时，便信以为真，并且确立了对于达西人品的偏见。这样，在《傲慢与偏见》中，达西与伊丽莎白之间就形成了互相对立的两个行动元。(28)

奥斯汀机智地从伊丽莎白的角度来叙述她和达西之间的对立态度，因而使小说在表现人物态度的转变，特别是伊丽莎白对达西的偏见的转变上，具有了更为可信和更加细腻的叙述效应。在夏绿蒂家做客时，达西向伊丽莎白求婚。可是，在伊丽莎白的眼里，当时的达西虽然表示了对自己的深情蜜意，但也说了许多傲慢无礼的话，达西依然觉得她出身低微，自己是在迁就她。所以，伊丽莎白拒绝了达西的求婚。直到伊丽莎白读了达西留下的信后，才了解到，韦翰是个放荡不羁、恶习重重的伪善者，是韦翰自己把达西父亲赠送的那笔一千英镑的遗产挥霍殆尽，并险些骗取达西妹妹乔治安娜的爱情。于是，伊丽莎白开始反思起自己的态度，并陷入了矛盾之中。小说写道：

> 她（伊丽莎白）越想越惭愧得无地自容。不论想到达

> 西也好，想到韦翰也好，她总是觉得自己以往未免太盲目，太偏心，对人存了偏见，而且不近情理。[29]

后来，伊丽莎白随舅父母一起拜访达西家的时候，从达西对自己舅父母的态度判断出，达西的“谈吐之间既没有丝毫的高傲习气，也没有半点蔑视她亲戚的意味”，于是，伊丽莎白开始改变其对达西的偏见。最后，韦翰与伊丽莎白的妹妹丽迪雅私奔，并欠下了许多债务后，达西倾力相助，不但替韦翰还清赌债，而且还给了他一笔巨款，让他与丽迪雅完婚。当伊丽莎白从舅母的信中得知这些消息之后，感到十分内疚和羞愧。小说写道：

> 一想起这样一个人对她们情意隆重，而她们却无法报答他，这真是痛苦，说不尽的痛苦。丽迪雅能够回来，能够保全了人格，这一切都得归功于他。她一想起自己以前竟会那样厌恶他，竟会对他那样出言唐突，真是万分伤心！她不胜自愧，同时又为他感到骄傲。骄傲的是，他竟会一本同情之心，崇尚义气，委曲求全。[30]

这样，伊丽莎白彻底地放弃了自己的偏见，最后答应了达西的再次求婚。由于伊丽莎白与达西构成了《傲慢与偏见》小说的爱情婚姻观行动元序列，因此，两人之间的对立冲突是在该行动元序列内展开的。有意思的是，作者主要是从伊丽莎白的视角来叙述两人在互相态度上的对立冲突，因而更多地从伊丽莎白的内心活动和外部行动来表现其偏见，而较少地深入达西的内心来表现其傲慢的态度。换句话说，伊丽莎白的偏见是在人物行动的内部和外部两个层面上叙述的，而达西的傲慢则更多的被表现为人物的外部行动。尽管如此，作者还是将两人的对立冲突放置在一种人物互动的关系之中，并通过伊丽莎白的感知、判断和理解，展现出达西的傲慢态度在其言行上的改变过程。随着两人各自对对方态度的变化，原本由傲慢与偏见所建立起来的对立行动元关系终于释解，进而构成一种交合式人物转型的方式。

三、悲剧式转型

悲剧式转型是小说人物遭遇到令人同情的苦难、死亡等而使有价

值的行动元遭到戕害的转换方式。表现为，小说主人公的性格缺陷或错误选择导致其陷入各种不幸的境地，乃至死亡，而悲剧主人公的行动元中所拥有的有价值话语取向并没有因其死亡等结局而灭失。在悲剧式转型中，作者往往将悲剧主人公塑造成有缺陷的英雄人物或善良人物，通过悲剧主人公在反抗黑暗势力或苦难境遇时所作出的错误抉择而使其命运发生逆转性突变，并以此设置悲剧主人公拥有的有价值的行动元遭遇戕害和沦没的转换机制。

例如，哈代的小说《德伯家的苔丝》描写了这样一个悲剧故事：年轻美丽而纯朴善良的苔丝，因遭亚雷的奸污而经历了各种悲惨的境遇，终因亲手杀死亚雷而被处死刑。虽然，苔丝临死之前还是一个纯朴善良的姑娘，然而，在一系列错误或不恰当的选择而带来的不幸遭遇的过程中，苔丝人性中美好的东西被一一毁灭，以至于最终付出了年轻的生命。所以，这是一部有关苔丝命运的悲剧式转型故事的小说。而这种悲剧式转型是因苔丝遭亚雷奸污开始的。当苔丝在深夜的荒野中遭到亚雷的奸污时，小说写道：

> 我们固然可以承认，现在这场灾难（指苔丝被亚雷奸污）里，也许含有因果报应的成分在内。毫无疑问，苔丝·德伯有些戴盔披甲的祖宗，战斗之后，乘兴归来，恣意行乐，曾更无情地把当日农民的女儿同样糟蹋过。不过祖宗的罪恶报应到儿孙的身上这种道德理论，虽然神学家们可以认为满意，而按普通的人情看，却不值一笑，所以对于现在这件公案，绝对无补。(31)

作者通过小说中叙述者的叙述，对因果报应式的宿命论观念提出了质疑，并且，小说又通过苔丝本人的内心独白与全知叙述者的叙述，对苔丝的不幸遭遇提出了抗争式的申辩。当苔丝与新婚的丈夫克莱分手后，小说写道：

> 苔丝坐在原来的地方，出了半天神儿，后来心里忽然一阵悲愤，觉得自己所受的待遇太残酷了，就不由得热泪齐涌，涨满了她的眼睛。她丈夫安玑·克莱也同别人一样，待她太严厉了，一点儿不错，待她太严厉了！她从前向来没容自己这么想过；但是他待她严厉，的确是毫无疑问！

> 她活了这么大，从来就不曾有意去犯罪恶；这是她敢起誓赌咒的事实，然而残忍的惩罚却落到了她身上。无论她的罪恶有多大，反正她绝对不能算是有心为恶，只能算是无心为恶罢了，既是无心，那么为什么她就该这么无尽无休地老受惩罚呢？(32)

那么，究竟是什么使苔丝蒙受了如此悲惨的遭遇呢？一般认为，苔丝的悲剧是一种命运反讽，她先因天真而失节，后又为诚实而失去幸福，想通过谋杀再获得幸福，最后却被处死刑。不过，从悲剧性转型的角度看，作者将悲剧主人公苔丝塑造成一个年轻美丽，具有善良、纯朴、诚实和叛逆性格的少女。然而作者并没有简单地描绘苔丝性格中有价值的叙述话语，而是通过她的错误选择及其行动来表现苔丝性格中有价值的行动元是如何遭到践踏和戕害的转换过程，而不幸的失节遭遇、过于天真的诚实抉择、迫于诱惑与轻信谎言的错误行为、以暴除暴的复仇行动便是小说叙述苔丝命运的悲剧性转换的四个基本环节。

（1）苔丝的失节。苔丝被亚雷奸污这一事件，既是苔丝悲惨遭遇的起始，又是苔丝以后的不幸经历的由头。这个不幸的失节遭遇虽然是由多方面的因素引起的，包括苔丝父母的虚荣心，亚雷的流氓成性，以及苔丝本人的年轻美貌和天真幼稚。从小说人物转型的角度看，苔丝遭亚雷奸污的事件是苔丝人生道路上一个永远无法挥去的阴影。但是，肉体上的这一创伤并没有使苔丝的心灵发生变异。当苔丝埋葬了因亚雷奸污而生的婴孩之后，小说写道：

> 她（苔丝）时常自问，女人的贞节，真是一次失去了，就永远失去了吗？要是她能把过去掩盖起来，或许就可以证明这句话并不足信了。一切有机体都有恢复本原的能力，为什么单单处女的贞节，就该不许有这种能力呢？(33)

虽然，苔丝本人并没有意识到处女与女人的不同，也不可能理解女人的贞节在生理上、道德上和心灵上的区别，但是，苔丝对女人的贞节问题所提出的疑问，却表现了苔丝对此问题的懵懂思考，而这些思考又使苔丝能够走出因失节而造成的阴影，从新找到自己的生活勇气和工作热情。也就是说，苔丝肉体上被亚雷奸污，并没有使苔丝的

心灵发生质变，甚至也没有给苔丝的人格带来扭曲，但是，这一肉体上的不幸遭遇却给苔丝后来的生活带来严重的负面作用。从这个意义上说，苔丝的人物行动元没有因自己的失节而出现根本的转换，即使在这一事件之后，苔丝仍然保持着善良质朴的本性和积极向上的人生态度。

（2）苔丝对克莱的坦白。克莱与苔丝办完结婚仪式之后，苔丝原谅了克莱曾经与一个素不相识的女人有过48小时的放荡经历，但是，当苔丝对克莱坦白了自己曾被亚雷奸污的往事时，却遭到了克莱的强烈反感。结果，苔丝与克莱婚后不久就分手了。虽然，苔丝的失节原本是苔丝个人的私事，是否愿意接受被奸污过的苔丝，原本也是克莱个人的私事，但是，作者有意将苔丝曾被人奸污与克莱曾与人鬼混两个事件放在一起，并且，通过苔丝的谅解与克莱的不能接受之间的反差，一定程度上表现了苔丝的宽容态度和婚姻观念。而关于自己的失节，自从发现克莱喜欢上自己以后，苔丝就一直想向克莱坦诚地说明。因此，对于苔丝因对克莱的坦白而带来新婚夫妻的分离，固然可以归结为苔丝的不恰当选择或过于天真的诚实，以及克莱的心胸狭窄等。然而在小说的深层结构中，这一事件却隐含着小说中两个对立行动元之间的冲突，即苔丝的善良率直、反叛传统的话语取向与传统的伦理观念、婚姻观念之间的矛盾和冲突。如果说，对克莱的坦白表现了苔丝的过于天真的诚实，以及对于传统伦理观念和婚姻观念的反叛的话，那么，由此而给苔丝所带来的不幸遭遇却展示了苔丝受到对立行动元中的异己力量吞噬的结果。

（3）苔丝与亚雷的同居。自从与克莱分手以后，小说叙述了苔丝所经历的各种不幸的遭遇：一方面是来自传统观念的冲击，回到家后，父母邻居的不解和冷淡，以及种种刺耳的言论；另一方面是来自社会的恶习和不公，恶棍农夫的欺辱和剥削；一方面是来自生活困境的逼迫，父亲死后，苔丝一家老少只得露宿街头；另一方面是来自流氓恶少的纠缠诱逼，亚雷处心积虑地找到苔丝，并拿出结婚证要与苔丝结婚。在这些外部异己力量的冲击、压抑、胁迫和利诱下，苔丝听信了亚雷的谎言，以为克莱不会再来找她，她自己也没有勇气再去找克莱，于是，苔丝被迫与自己平生最憎恶的人亚雷同居。正是为了凸显这些外部的异己力量对于年轻苔丝的戕害，作者用了大量的笔墨来

叙述苔丝的这些遭遇，以及由此对苔丝的现实生活和情感生活带来的破坏和创伤，而对于苔丝与亚雷的同居生活却是一笔带过，只是在克莱回国之后，重新找到苔丝的时候，才由公寓女老板的口里得知苔丝成了德伯太太。从小说人物的行动元上看，苔丝与亚雷的同居表现了苔丝开始离开原本的行动元，至少在生活方式上与对立行动元中的异己力量妥协了。不管苔丝的行为是因外部的压力还是自己的叛逆动机（苔丝的婚姻观），与亚雷同居这一事件表明了苔丝在行动元上的变化，因为在与亚雷同居的同时，苔丝的现实生活客观上也走人了对立的行动元之中，被异己力量所虏获。

（4）苔丝杀死亚雷。克莱找到了群鹤公寓。当苔丝见到眼前的丈夫依然热烈地爱着自己时，苔丝先是拒绝，后来又悔恨起自己轻信了亚雷的话，以为克莱不会再来找她了。这时，小说通过克莱的角度叙述了苔丝当时的神态：

> 他（克莱）觉得他原来那个苔丝，好像在精神方面，现在不再承认他面前那个肉体是她自己的了——好像把她的肉体看做是水上的浮尸一般，让它任意漂荡，和她那有生命的意志各走东西。这种情况当时并不清楚，过后才觉得显然。(34)

虽然只是叙述了克莱的感觉，小说却似乎在表明这样一个声音：与亚雷同居以后，苔丝的灵魂与肉体分离了，而克莱的出现正在唤醒沉默于苔丝心灵深处的生命意志。于是，当苔丝劝说克莱离开自己并回到房里以后，苔丝就与亚雷争吵起来，以至于苔丝最后杀死了亚雷。如同处理与亚雷同居的事件一样，作者也没有正面叙述苔丝如何杀死亚雷的经过，而是通过小说中局外人的视角叙述的：公寓的卜露太太听到楼上的吵闹声；无意中发现天花板上滴下的血迹；最后工人开门看到那位先生被刀子扎死了。从小说人物转型方式上看，苔丝杀死亚雷这个事件，既是苔丝试图彻底离开亚雷，重返到自己原有的行动元之中，同时又是苔丝的悲剧式人物转型的高潮，苔丝因杀死亚雷而触犯了当时的法律，并最终被捕和处死。尽管杀死亚雷是苔丝试图寻找回归自己原本的行动元的途径，并想依此除去在自己与克莱重新和好道路上的障碍，然而苔丝的杀人行为却遭到了法律的制裁。尽管

小说中的苔丝因触犯法律而被处死刑，然而苔丝的死却并没有使苔丝原本的行动元话语取向销声匿迹。相反，通过苔丝的故事，作者在小说人物的悲剧式转型过程中，展现了某种有价值话语取向的力量和光芒。苔丝的生命消失了，而苔丝曾经拥有、中途迷失和最终想找回的行动元并没有因苔丝肉体的死亡而灭失。

总而言之，人物转型方式是小说行动元的合取形态，而上述三种方式只是较为常用的人物转型方式。对于作者塑造人物而言，行动元的析取和合取无疑是两种十分有效的写作方式。一方面，作者可以运用这两种方式，从角色与行动元关系中设置小说人物的关系，既能在单个行动元中布置小说角色的关系，又能在不同的行动元中考虑人物的演变轨迹；另一方面，作者可以将小说人物与小说的情节线索结合起来，在小说的情节线索上配置人物的行动元或行动元序列，以及小说人物在行动元或行动元序列之间的转换。因此，行动元的析取和合取不只是设置小说人物的方式，并且也涉及小说的故事情节，涉及小说中的主题性话语取向。

第四节　人物塑造习题

一、如何从外部描写中暗示人物的气质、性格、身份？通过人物的容貌服饰、言谈举止等方面的描写来暗示其气质、性格和身份。

二、扁平人物和圆形人物有何特点？用一个故事分别塑造这两类人物。

三、主要人物与陪衬人物有何不同？在一个故事中分别描写这两类人物。

四、什么是人物的两重性？什么是角色与行动元的析取关系？在同一个行动元结构中，根据行动元析取模式设置小说中的人物关系。

五、什么是跨越式转型、交合式转型和悲剧式转型？根据三种行动元转换方式，分别设计人物性格的异质性变迁。

六、什么是行动元序列？如何在不同的行动元序列之间设置对立、矛盾等关系？在小说的叙事线条中，列出若干个行动元序列，设计各行动元序列之间的关系。

(1) 皮埃尔·布迪厄、华康德：《实践与反思》，李猛等译，中央编译出版社，1998年，第171～172页。

(2) 沙莲香主编：《社会心理学》，中国人民大学出版社，2006年，第2版，第358～359页。

(3) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，人民文学出版社，2007年，第2版，下卷，第948页。

(4) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，人民文学出版社，2007年，第2版，上卷，第219～220页。

(5) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，人民文学出版社，2007年，第2版，上卷，第219～220页。

(6) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，人民文学出版社，2007年，第2版，上卷，第267页。

(7) 罗贯中：《三国演义》，齐烟校点，齐鲁书社，2007年，第20页。

(8) 列夫·托尔斯泰：《复活》，汝龙译，人民文学出版社，1979年，第6～7页。

(9) E．M．福斯特：《小说面面观》，冯涛译，人民文学出版社，2009年，第57页。

(10) 同上，第60页。

(11) 罗贯中：《三国演义》，齐烟校点，齐鲁书社，2007年，第385页。

(12) 罗贯中：《三国演义》，齐烟校点，齐鲁书社，2007年，第250页。

(13) 罗贯中：《三国演义》，齐烟校点，齐鲁书社，2007年，第8页。

(14) 同上，第115页。

(15) 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第549～550页。

(16) 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第521页。

(17) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第429页。

(18) 罗贯中：《三国演义》，齐烟校点，齐鲁书社，2007年，第133页。

(19) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第62页。

(20) A．J．格雷马斯：《行动元、角色和形象》，载张寅编选《叙述学

研究》，中国社会科学出版社，1989年，第119页。

(21) (1)司汤达：《红与黑》，董红均译，长江文艺出版社、湖北人民出版社，2008年，第59页。

(22) A．J．格雷马斯：《论意义》，冯学俊、吴泓缈译，百花文艺出版社，2005年，下册，第48页。

(23) 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普洛普：《故事形态学》，贾放译，中华书局，2006年，第73～74页。

(24) A．J．格雷马斯：《结构语义学》，蒋梓骅译，百花文艺出版社，2001年，第257～262页。

(25) A. J. 格雷马斯：《论意义》，冯学俊、吴泓缈译，百花文艺出版社，2005年，上册，第141～144页。

(26) 在爱情婚姻观上，除了伊丽莎白与达西之外，还有伊丽莎白的姐姐吉英同达西的朋友宾利之间所构成的行动元序列关系。

(27) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，第2版，人民文学出版社，2007年，上卷，第142页。

(28) 需要指出的是，小说在叙述伊丽莎白与达西之间的矛盾冲突时，插入了一个事件，即柯林斯向伊丽莎白求婚而遭到拒绝。这一事件使伊丽莎白避免了行动元序列之间的转换，即由爱情婚姻观向财富婚姻观的转化。

(29) 奥斯汀：《傲慢与偏见》，王科一译，上海译文出版社，1980年，第235页。

(30) 奥斯汀：《傲慢与偏见》，王科一译，上海译文出版社，1980年，第361页。

(31) 哈代：《德伯家的苔丝》，张谷若译，载《哈代文集》（5），人民文学出版社，2004年，第101页。

(32) 同上，第500页。

(33) 哈代：《德伯家的苔丝》，张谷若译，载《哈代文集》（5），人民文学出版社，2004年，第138页。

第四章　环境描写

同样是故事虚构的艺术作品，然而与绘画、电影、音乐和表演等叙事作品不同的是，小说是一种由语言文字的符号媒介构成的叙事文本。作者无法运用画面、影像、声音或人物的身姿直观地展现小说中的故事情节、人物行动，以及自然风景、人文景观和生活场景，而只能通过语言文字的感性表征的方式加以叙述，以便于读者运用自己的阅读和生活的经验，将小说文本中的语言文字解读成某种文学视像和文学意象。所以，语言文字的符号媒介不仅规定了小说的叙事文本形态，而且也使小说中的环境描写承担了重要而独特的叙事功能。

环境是小说写作的基本叙事要素。而环境描写则是基础性的小说写作技巧之一。小说中的环境既可以表现为与气象、季节、风景等相关的自然环境，也可以是与建筑、景观、场景等相关的社会环境；既可以是客观而实在的环境，也可以是意念或幻想中的环境。虽然，小说中的环境是相对独立的叙事要素，但是，作者往往会根据自己的创作意图和具体的故事情形，将环境与情节、人物有机地结合起来。因此，我们需要从整体上探讨小说中的环境描写及其写作技巧。

第一节　环境的结构层次

小说被看作是一种感性的叙事文本，很重要的原因在于，小说中的环境描写总是指向某种感性化的文学感知和文学想象。所以，环境描写不仅在很大程度上决定了小说是一种感性的叙事作品，而且也使小说作品区别于影视等叙事文本。当一部小说作品被改编成影视作品的时候，改编者时常会遇到如何处理小说中环境描写的难题。其实，这不只是涉及语言文字与影像画面之间在符号媒介上的区别，更为棘手的是，改编者几乎不可能将环境描写深层结构中的感性意味从小说移植到影视作品之中。这是因为小说中的环境描写不仅是一种有关风景或场景的客观描写，而且往往被作者赋予了小说的叙事功能和叙述话语。也就是说，小说中的环境描写是作者叙述故事的有机组成部

分，与小说中的情节和人物等叙事要素密不可分，以至于许多环境描写无法在画面和镜头中直观地呈现。因此，我们不能简单或机械地探讨环境描写的问题，而要从整体上了解小说中的环境描写。这就有了一个环境的结构层次问题。

一、感知层

应该看到，语言文字的符号媒介客观上制约了小说叙事的直观性感知，读者必须通过识别、理解小说文本中词语和句式的语音和语义之后，才能想象和体验小说故事中的情节、人物和环境。所以，作者首要的任务是如何用讲故事的方式展示小说文本，刺激和引导读者的叙事感知，在小说文本中营造出一个感性表象的叙事感知层。于是，环境描写的结构中便有一个感知层面，其特点是感官化的叙事感知。也就是说，作者要运用一些具有身体感知取向的语言媒介描写环境，将环境描写的语言文字指向读者的身体感官，激活读者的感性判断而不是理性分析的阅读意向。因此，感知层是环境描写结构中的基础层次。我们可以从感知类型、感知主体和感知层次三个方面，探讨作者如何在感知层面上描写环境。

1．在感知类型上，视听感觉与多元感觉的环境描写　　。大家知道，每个人的身体器官中主要有五种基本的感觉，即视觉、听觉、触觉、嗅觉和味觉。其中，视听感觉是最基本的感觉类型。作者通常会用视听感觉或多元感觉的方式，在小说文本中构成一个环境描写的感知层。尤其在小说一开始，环境描写的感知层能够快速地将读者的阅读注意力引入小说的故事之中。

（1）视听感觉上的环境描写。在环境描写中，作者往往会用语言符号媒介来呈现某种视听化的文学视像，这就使小说中的环境描写具有了一种指向视听感觉的叙事取向。

例如，鲁迅在小说《风波》的开篇写道：

> 临河的土场上，太阳渐渐地收了他通黄的光线了。场边靠河的乌桕树叶，干巴巴的才喘过气来，几个花脚蚊子在下面哼着飞舞。面河的农家的烟囱里，逐渐减少了炊烟，女人孩子们都在自己门口的土场上泼些水，放下小桌

> 子和矮凳；人知道，这已经是晚饭的时候了。[1]

上述引文中，作者先从视感觉的角度入手：河边的土场上，金黄色的晚霞逐渐淡去；然后转入听感觉：靠河的乌桕树下，几只花脚蚊子哼着飞舞；接着又回到视感觉：农家的烟囱里的炊烟也渐渐消失，女人和孩子们在各家门口的土场上泼些水，放下小桌子和矮凳。这样，读者可以凭借着视听感官的感觉想象来欣赏这个农户人家准备在土场上吃晚饭的场面。

（2）多元感觉上的环境描写。为了全方位地展示小说故事中的生活气息，呈现小说环境中多样复杂的感官效应，作者往往会在视听感觉的基础上，加入嗅觉、触觉和味觉等其他感觉因素，使小说中的环境描写具有多元感觉取向的叙事感知效应。例如，小说《祝福》一开始，鲁迅写道：

> 旧历的年底毕竟最像年底，村镇上不必说，就在天空中也显出将到新年的气象来。灰白色的沉重的晚云中间时时发出闪光，接着一声钝响，是送灶的爆竹；近处燃放的可就更强烈了，震耳的大音还没有息，空气里已经散漫了幽微的火药香。[2]

上述引文是一段描写新年前夕之夜鲁镇上放爆竹的场景。鲁迅用“灰白色的晚云”、“闪光”、“一声钝响”、“火药香”四个描写性的词语，构造出一个由视觉、听觉和嗅觉三种感官活动所呈现的小说环境感知层，从而在小说故事一开始就引入了一个具体而感性化的生活场景，从眼睛所见的晚云中的爆竹闪光、耳朵所闻的爆竹声响，到爆竹燃放后的火药香味。因此，在小说《祝福》的起始段落中，鲁迅运用色彩、光线、声响和气味等语言文字的感性表征技巧，营造了一个由视觉、听觉到嗅觉的多元感觉所构成的环境感知层。

2．在感知主体上，小说人物感知与全知叙述者感知的环境描写。作者可以选择小说人物或全知叙述者的感知主体，描写小说环境。例如，在小说《包法利夫人》中，当爱玛先后两次遭遇罗道耳弗背信弃义的情感打击时，福楼拜就采取了两种不同的感知主体来描写环境。

（1）小说人物感知的环境描写。爱玛看了罗道耳弗的来信后意

识到，罗道耳弗是个情场上的懦夫，不愿与她一起私奔。于是，爱玛第一次受到了罗道耳弗背信弃义的打击。小说写道：

> 明晃晃的阳光，从底下笔直反射上来，裹住她的身体，往深渊拉。她觉得广场土地晃晃悠悠，齐墙凸起，地板向一边倾斜，好像船只前后摆动一样。她站在窗口，仿佛挂在半空，四外一无所有。碧天近在身边，空气在她的空洞的头里流来流去，她只要就势一跳，朝前一纵，也就成了。旋床乌隆乌隆，并不中断，活像一个发怒的声音在叫她一样。(3)

小说主要是从爱玛的感知活动中描写小说环境的。从“她觉得”开始，小说先描写了爱玛眼中所见到的环境，从广场上的土地在摇晃、墙面升起、地板倾斜，仿佛自己被挂在半空。接着，作者又描写了爱玛耳朵中所感知的环境，空气在流动，旋床在吼叫。因此，作者是从小说人物的视听感知中描写了这一小说环境。其结果是，读者可以进入小说人物的主观感觉中切身体验小说的环境。

（2）全知叙述者感知的环境描写。爱玛问罗道耳弗借钱还债而再次碰壁，发现罗道耳弗是个十足的伪善者，不愿倾力相助。于是，爱玛再次受到了罗道耳弗背信弃义的打击。小说写道：

> 她出来了。墙在摇晃，天花板往下压她。她又走进悠长的林荫道，绊在随风散开的枯叶堆上。她终于走到栅栏门前的壕沟，她急着开门，在门闩上碰断了指甲。然后百步开外，她气喘吁吁，眼看就要跌倒，只得站住。(4)

尽管也是在叙述罗道耳弗的背信弃义使爱玛遇到感情打击。但是，在这个引文段落中，作者主要通过全知叙述者来描写环境。或者说，小说的叙事视角是从爱玛转入了全知叙述者。起初，作者叙述了爱玛走出房间后的环境感知：墙在摇晃，天花板似乎向爱玛压来。然而，当叙述爱玛走进林荫道后，小说却离开了爱玛的主观感知，而是用全知叙述者的视角描写环境，以至于爱玛的行动也变成了环境描写的要素。换句话说，从爱玛绊在枯叶堆上，继而走到壕沟，开门时指甲被门闩碰断，气喘吁吁到跌跌撞撞，所有这些爱玛的举动与其周围的景物之间构成了一种视觉化的场景，并以一种客观展示的方式呈现

出来。比较而言，作者用爱玛的主观感知来描写环境，是要诱导读者从小说人物的角度去体验爱玛内心的愤怒和绝望，而以全知叙述者来描写环境的时候，却要让读者用客观的态度和自我的意识来感受爱玛的可怜情形。

总之，在小说环境的感知层上，作者总是会根据小说叙事的需要，选择不同的叙述主体的视角和感知描写环境，不仅使被描写的环境呈现出不同的叙事功能和阅读效应，并以此调节小说中的环境与读者之间的阅读距离感，而且也使被描写的环境具有不同的阅读感知取向。

3．在感知层次上，外部感觉与内在感知的环境描写 。外部感觉是一种侧重于环境外在表象的描写，因而环境的感知层指向某种感觉器官，相反，内在感知则是一种投射了情感或意识的环境描写，所以，环境的感知层诉诸某种心理感受或内心体验。虽然，在小说的环境描写中，这两种感知层次时常会错杂在一起，甚至难以析离开来。然而作者却可以有所侧重，根据小说情景的需要，采用由外入内或由内出外两种环境描写方式。

（1）由外入内式。作者从环境描写的外部感觉进入内在感知，逐步地引导读者由外入内式地进入小说的环境之中。作者通常在第三人称小说的起始部分例用由外入内式的环境描写方式。

例如，小说《牛虻》开篇，作者从全知叙述者角度，在由外部感觉向内在感知的转移过程中描写了小说中的环境。小说写道：

> 亚瑟坐在比萨神学院的图书馆里，正在翻查一大叠讲道的文稿。这是六月里一个炎热的傍晚，所有窗户都敞开在那儿，只是为了阴凉，才把百叶窗半掩着。神学院院长蒙太尼里神父把笔停一下，慈爱地瞥视着那个俯在文稿上的黑发油油的脑袋。
>
> “你找不到吗，亲爱的？没有关系，我要把这一节重新写过。或许那已经给撕掉了。我让你白白花费了这许多时间。”
>
> 蒙太尼里的声音很低，却圆润、响亮，音调像银子般纯净，因而使他的谈话具有一种特殊的魅力。这是一个天生演说家的富于抑扬顿挫的声音。当他跟亚瑟谈话时，语

调中老是含着一种抚爱。[5]

上述引文中，作者便是从全知叙述者的客观视角，从外部感觉层进入到内在感知层，描写了比萨神学院的图书馆室内环境。首先是从视觉感官角度切入的。亚瑟坐在比萨神学院的图书馆里，正在翻查一大叠讲道的文稿。接着又在六月的炎热傍晚的时间和气候中导引出图书馆内的景象：所有的窗户都敞开了，百叶窗为了遮阳而半掩着。然后将视角转到神学院院长蒙太尼里，他停下了手中的笔，并用慈爱的眼神瞥视着俯在文稿上的亚瑟。最后，当蒙太尼里对亚瑟说话之后，全知叙述者便将环境感知的指向由视觉向听觉转移，与此同时，蒙太尼里"银子般纯净"的声调，以及"含着一种抚爱"的语调，也在说话声音所刺激的生理感觉中引入了说话语调中的内心情感。这样，由慈爱的眼神、银子般的声调到抚爱的语调，小说的环境描写便由视觉、听觉的外部感觉转入了心理体验的内在感知层面。图书馆的室内环境描写也由时空中的人物、景物和说话声响等视听感觉，进入到了蒙太尼里和亚瑟的内心感受之中。仔细分析的话，这种由外部感觉层进入内在感知层的环境描写路径表现在两个层面：一方面，从描写对象上看，作者采用了从外部表象到人物内心感受的由外入内式描写，即从图书馆室内的亚瑟翻阅文稿的动作、窗户敞开和百叶窗半掩的景物、蒙太尼里瞥视亚瑟的眼神到蒙太尼里的说话声音，再到蒙太尼里说话的声调和语调中表现出的两人之间的亲密感情，表现为由小说环境的外部表象深入到小说人物内心感情的过程；另一方面，就感知方式而言，作者运用了从视感觉到听感觉，最终进入人物的情感经验，起初描写了视感觉中的人物动作和景物状态，以及蒙太尼里的慈爱瞥视，继而描写了听感觉中的人物言说，以及人物言说的声调和语调，最后夸耀了蒙太尼里富有魅力的声调，以及他对亚瑟谈话的语调中含着的抚爱之情。因此，这种由外入内式的环境描写，不仅使读者从环境的外在表象进入环境中人物的内心情感，而且使读者由视觉向听觉的感官体验进程中，逐渐地深入内心的情感体悟。

（2）由内出外式。作者由小说人物的情感、意识等内在感知出发，然后引出相关的外部感觉，其叙事功能表现为，先给读者造成某种情感或思想的震撼力，进而带出视听等感觉中的表象。作者往往用

由内出外的环境描写方式作为第一人称小说的开篇。

例如，小说《伤逝》一开始，作者从第一人称主人公“我”的追悔与悲哀起笔，进入小说故事的回忆之中。小说写道：

> 如果我能够，我要写下我的悔恨和悲哀，为子君，为自己。
>
> 会馆里的被遗忘在偏僻里的破屋是这样地寂静和空虚。时光过得真快，我爱子君，仗着她逃出这寂静和空虚，已经满一年了。事情又这么不凑巧，我重来时，偏偏空着的又只有这一间。依然是这样的破窗，这样的窗外的半枯的槐树和老紫藤，这样的窗前的方桌，这样的败壁，这样的靠壁的板床。深夜中独自躺在床上，就如我未曾和子君同居以前一般，过去一年中的时光全被消灭，全未有过，我并没有曾经从这破屋子搬出，在吉兆胡同创立了满怀希望的小小的家庭。(6)

上述引文中，第一人称主人公“我”开门见山地表达了自己的追悔与悲哀之情。然后，在“我”的抒情性回忆中，抒情、叙事与写景被有机地串联了起来，环境描写的感知取向也逐渐地由“我”的内在感知引出外部感觉。坐落在偏僻的会馆里的那间小屋，是一年前“我”与子君同居的地方。现在“我”旧地重来时，小屋依然如故：破窗、窗外的半枯的槐树和老紫藤、窗前的方桌、败壁，以及靠壁的板床。可见，作者是从“我”的情感抒发转入到小屋的环境描写，因而在环境感知层次上采用了一种由内出外的路径。

总之，感知层是小说环境中的初始层面，作者经常以此激发读者的阅读兴趣，使读者能快速地进入小说故事之中。我们从感知类型、感知主体和感知层次上，举例分析了环境感知层的基本表现形态和写作技巧。在具体使用这些写作技巧的时候，作者既要有所选择地加以使用，发挥各种环境感知层描写的特有叙事功能，也可以综合地使用这些环境描写的技巧，使小说环境的感知层结构不仅具有鲜活的感性特质，而且能呈现出环境感知上的层次感。

二、景象层

在描写环境的时候，作者不仅要建立一种环境感知层，诱导读者用身体感官的感觉和知觉从事小说阅读的活动，而且也需要在感官取向的叙事感知中描绘出具体而生动的器皿物象、景观视像等景象，在小说环境上构造出一个图式化的景象层。所以，景象层是作者将各种相关的感知层要素组合起来，在文学视像的故事虚构取向上构思和书写小说中的环境，其特点是图式化的叙事视像，即作者将环境的感觉和感知描写构造成一系列景象式的文学视像。我们从叙事文体上具体分析景象描写层的写作技巧。

1．景观描摹，是从环境的外部表象上进行图式化的描画，包括静态描摹与动态描摹 。静态描摹和动态描摹的区别并不在于被描摹的对象处于静止或活动的状态，而是说作者在用语言文字叙述景象时所采取的视角和位置。其中，静态描摹是从一个固定不变的角度和位置描写景象，而动态描摹则是运用移动的视点和位置描写景象。在小说景象叙述中，作者往往会同时使用这两种描摹的方法。

例如，沈从文的小说《边城》开头有两段关于边城景象的叙述：

> 由四川过湖南去，靠东有一条官路。这官路将近湘西边境到了一个地方名为“茶峒”的小山城时，有一小溪，溪边有座白色小塔，塔下住了一户人家。这人家只一个老人，一个女孩子，一只黄狗。
>
> 小溪流下去，绕山岨流，约三里便汇入茶峒大河。人若过溪越小山走去，则只一里路就到了茶峒城边。溪流如弓背，山路如弓弦，故远近有了小小差异。小溪宽约廿丈，河床为大片石头作成。静静的河水即或深到一篙不能落底，却依然清澈透明，河中游鱼来去皆可以计数。[7]

小说先用简练的笔触勾勒出湘西边城的地理位置，语言文字间呈现出一幅淡雅的风俗画面，从官路、小溪、白塔到住户人家，以及一个老人、一个女孩和一只黄狗。接着，又以山路和小溪为中心描摹了茶峒山城的地理风貌。先前的风俗画也转入了山水画。尽管，我们可以将第一自然段落中的环境描写视作一幅静态描摹的风俗画，可是，进入第二个自然段落之后，我们不难发现作者是用动态描摹的方式来描绘这幅山水画的。也就是说，一旦当我们将这两幅画面整合起来之后，透过小说的字里行间，我们可以从小说的环境中感觉到一种引导

视觉移动的指向，因而会随着作者的动态描摹，解读的视点也会在远景与近景之间推移。先从远景的一条官路、一条小溪、一座白塔、一户人家拉到近景中的一个老人、一个女孩和一只黄狗。然后又推向远景，从高空俯视的角度远距离地绘制出茶峒城周围的地貌，从小溪的河道流向和山路的走向，以及溪流和山路的形状，然后，又将视角从高空拉到小溪边上，用近距离的角度描写了小溪的河面宽度、河床材质、河中的水流、水深、水质，以及水中的游鱼。当小说将读者的视角引入清澈透明的河水和水中的游鱼时，被描摹的对象也由静止转为动态。

2．场景展示，是将人物的言行举止放置在特定的场景中加以描写 。与景观描摹不同的是，场景展示主要是作者在景象中引入人物行动的要素，将小说人物的身体和感官的活动与特定时空中的环境要素组合起来，直接展示小说中的场景。虽然，人物行动属于小说中的人物要素，但是，由于作者在小说的场景中叙述人物行动，以至于小说中人物的具体行动也被纳入到场景之中，使读者能够从感受和体验景象的意义上感知人物的动作、表情和心理感受等。

例如，《红楼梦》第六回“刘姥姥一进荣国府”中，当周瑞家的领着刘姥姥来到王熙凤的家时，小说写道：

> 周瑞家的听了，方出去领了他们进入院来。上了正房台阶，小丫头打起了猩红毡帘，才入堂屋，只闻一阵香扑了脸来，竟不辨是何气味。身子如在云里一般。满屋中之物都耀眼争光的，使人头悬目眩。刘姥姥此时，惟点头咂嘴，念佛而已。于是来至东边这间屋内，乃是贾琏的女儿大姐儿睡觉之所。平儿站在炕沿边，打量了刘姥姥两眼，只得问个好，让坐。刘姥姥见平儿遍身绫罗，插金带银，花容玉貌似的，便当是凤姐儿了，才要称姑奶奶。忽见周瑞家的称他是“平姑娘”，又见平儿赶着称周瑞家的“周大娘”，方知不过是个有些体面的丫头。[8]

上述引文中，曹雪芹通过刘姥姥初次造访王熙凤家的行动过程，以及平儿在大姐儿卧室炕沿边打量和招呼刘姥姥等小说人物的行为，在特定境遇的人物行动调度中叙述小说的场景。作者的场景展示不仅涉及正房台阶、猩红毡帘、耀眼的器物、站在炕沿边上的平儿，以及

平儿的遍身绫罗和插金戴银的装饰等，而且还从刘姥姥的角度叙述了这位乡下农妇初进王熙凤家后的所见所感，以及由此而表露出的惊奇和赞叹，从扑脸而来的一阵香味到身子如在云里一般的感觉，从耀眼争光的满屋物象到平儿身上穿戴的绫罗绸缎和插金戴银的服饰。尤其是最后两句，刘姥姥起先把平儿误当作是王熙凤，正准备上前称呼时，后来才从周瑞家的与平儿之间的互相问候中判断出平儿的丫鬟身份。小说虽然没有细说两人的举止表情，却从刘姥姥对两人的称呼和动作（“平儿赶着称”）中所做出的判断来叙述场景中的人物行动，其中，既有周瑞家的和平儿的对话和行为的外部行动，也有刘姥姥看到两人的问候言行所引起的内心活动。

3．人物对话，是在人物的对话行为和对话内容中呈现环境 。广义地讲，人物的对话也是小说的人物要素，是人物行动的表现。但是，作者将人物的言谈的内容和言谈的行为与小说中的具体环境结合起来，以至于读者能从人物的交谈行为和对话内容中获得小说场景的讯息。也就是说，人物的话语言谈具有了展现小说环境的叙事功能。

例如，海明威的小说《杀人者》中，亨利餐厅走进了两个人，在柜台坐下后，边看菜单边询问餐厅的服务员乔治。小说写道：

> “我要一客烤猪里脊加苹果酱和马铃薯泥。”头一个人说。
>
> “烤猪里脊还没有准备好。”
>
> “那你干吗把它写上菜单呢？”
>
> “那是晚餐的菜，”乔治解释说，“六点钟有得吃。”
>
> 乔治瞄一眼挂在拒台后面墙上的那只钟。
>
> “五点啦。”
>
> “钟面上是五点二十分，”第二个人说。
>
> “它快二十分钟。”
>
> “混蛋钟，”头一个人说。“那么，你们有些什么吃的？”
>
> “我可以供应你们随便哪一种三明治，”乔治说。“你们可以要火腿蛋，熏肉蛋，肝加熏肉，或者牛排。”
>
> “给我来客炸仔鸡肉饼，配上青豆、奶油、生菜和马铃薯泥。”
>
> “那是晚餐的菜。”

> “我们要的，样样都是晚餐的菜，是吗？你们就这么做生意的。”(9)

上述引文中，海明威主要采取了直接引语的方式，叙述了两名来餐厅的刺客与餐厅的伙计乔治之间的对话内容。作者并不是简单地叙述人物之间的对话，而是在人物的对话内容中说出了言谈之外的讯息，并且，这些言外讯息涉及人物对话时的周边环境。所以，这些直接引语中的言谈内容与餐厅周围的环境要素之间构成了一种有机的关系，如，“那你干吗把它写上菜单呢？”一句，显然是与问话者正看着的菜单有关；而有关钟点的问答，自然也与餐厅墙上的挂钟有关。因此，作者不仅将人物的对话过程放置在小说的场景之中展现，而且也通过人物对话的内容传递出小说场景中的讯息。读者既可以从对话语气中感受到人物的情绪和态度，又能从对话内容中想象出人物的身体动作，以及人物身处的餐厅环境。

其实，用人物对话的方式描写景象时，作者有时会将直接引语和间接引语的两种叙事文体结合起来，在人物的与人对白和自白中描写小说环境。例如，鲁迅的小说《孔乙己》，在直接引语中叙述小说人物“我”对孔乙己讲的话，同时又用间接引语的方式叙述“我”心里所想的话，并将两者构成小说中的叙事景象。当酒店伙计“我”与酒店常客孔乙己闲聊时，小说写道：

> 有一回（孔乙己）对我说道，“你读过书么？”我略略点一点头。他说，“读过书，……我便考你一考。茴香豆的茴字，怎样写的？”我想，讨饭一样的人，也配考我么？便回过脸去，不再理会。孔乙己等了许久，很恳切地说道，“不能写罢？……我教给你，记着！这些字应该记着。将来做掌柜的时候，写账要用。”我暗想我和掌柜的等级还很远呢，而且我们掌柜也从不将茴香豆上账；又好笑，又不耐烦，懒懒地答他道，“谁要你教，不是草头底下一个来回的回字么？”孔乙己显出极高兴的样子，将两个指头的长指甲敲着柜台，点头说，“对呀对呀！……回字有四样写法，你知道么？”我愈不耐烦了，努着嘴走远。孔乙己刚用指甲蘸了酒，想在柜上写字，见我毫不热心，便又叹一口气，显出极惋惜的样子。(10)

这是由小说人物的对话构成的小说场景。在这段“我”与孔乙己有关茴香豆的“茴”字怎么写的对话中，小说主要采用直接引语的方式加以叙述。这些直接引语中的对话内容和语气等间接地展示了两人在对话过程中的言语表情和身体动作，如，孔乙己说的“我教给你，记着！”、“我”说的“谁要你教，不是草头底下一个来回的回字么？”等。与此同时，作者还使用了间接引语的方式叙述“我”的内心独白，如，“我想，讨饭一样的人，也配考我么？”、“我暗想我和掌柜的等级还很远呢，而且我们掌柜也从不将茴香豆上账”。这里，在“我想”和“我暗想”之后引出的转述语，叙述了“我”所自言自语的内容，这些“我”的内心独白不仅表达了“我”当时的心里想法，而且也表现了当时的“我”对在场的孔乙己的态度。所以，无论是直接引语的对话还是间接引语的独白，都是小说的话语言谈，并且，在上述引文中，人物的对话和独白都以有声交谈或无声默语的方式构成了小说环境的要素，进而戏剧性地展示了小说的场景。

总之，景象层是在感知层基础上构成的小说环境描写的结构层次。如果说，感知层的叙事功能主要是呈现小说环境的鲜活感性表象的话，那么，景象层则是在小说环境的感性表象中描写具体可感的风景、景观和物象等，并由此呈现小说故事中的生活画面。作者通过景观描摹、场景展示和人物对话等环境描写技巧，将小说中的环境描写与故事情节和人物形象有机地结合起来，不仅使小说中的景观、场景和对话构成环境描写中的景象层面，而且将这些环境景象层的描写有效地服于小说情节的叙述和人物形象的塑造，在一种生活图景的意义上呈现小说中的情节、人物和环境。

三、意象层

小说中的环境不只是充当故事情节和人物行动的背景，甚至也不仅具有感知或景象的叙事功能。小说环境的描写中一旦表露出某种感性想象的取向，无论作者是否意识到，这种感性意象便会使小说中的环境超越被描写环境的感性表象，指向某种富有意味的意象。所以，意象层的特点是想象化的叙事意象，表现为，作者在环境描写的深层结构中置入一个意象层面。我们将从对比、重复、隐喻和象征四个方

面，分析一些常用的意象写作技巧。

1．对比，在两种环境描写之间的对照、矛盾或冲突中营造意象。较为常见的手法是，作者将两个相对独立的景象安排在小说环境描写的组合段中，进而使之超越了单个景象的原本意味，在意象对比中赋予新的意义。

例如，《红楼梦》第九十七回的标题是“林黛玉焚稿断痴情　薛宝钗出闺成大礼”作者有意识地将黛玉之死和宝玉之婚两个场景放在同一回合中叙述，以凸显这两个不同空间中的小说场景之间的对比效应。小说先叙述了黛玉之死的场景，林黛玉在自己的卧室内悲愤气绝，身边却只有紫鹃和雪雁两个贴身丫鬟。死后也只有李纨、平儿和几个仆人给林黛玉收尸。接着，小说通过雪雁离开潇湘馆，来到贾宝玉成亲的新房，由黛玉之死的场景连接到宝玉之婚的场景。小说写道：

> 一时大轿从大门进来，家里细乐迎出去，十二对宫灯排着进来，倒也新鲜雅致。傧相请了新人出轿，宝玉见新人蒙着盖头，喜娘披着红扶着。下首扶新人的你道是谁，原来就是雪雁。宝玉看见雪雁，犹想：“因何紫鹃不来，倒是他呢？”又想道：“是了，雪雁原是他南边家里带来的，紫鹃是我们家的，自然不必带来。”因此见了雪雁竟如见了黛玉的一般欢喜。傧相喝礼，拜了天地。请出贾母受了四拜，后请贾政夫妇等登堂，行礼毕。送入洞房，还有坐床撒帐等事，俱是按金陵旧例。(11)

黛玉之死与宝玉之婚分别是《红楼梦》中的两个场景，作者十分机智地运用对比手法，将这两个不同空间中的小说场景前后相继地串联起来，不仅彰显了黛玉之死的悲伤和宝玉之婚的荒诞，而且使黛玉之死与宝玉之婚在小说环境的意义上构成了强烈的冲突，进而在两个场景之间的对比中产生了一种悲剧性的意象效应。其实，这种因场景的对比而带来的悲剧性意象已经超出了这两个小说场景本身的叙事意义，超出了它们各自作为单个景象的叙事功能。在林黛玉焚烧诗稿的火焰与贾宝玉成婚仪式上“细乐”的吹打声中，林黛玉的年轻生命被病魔夺取，而宝黛的纯正爱情也被封建礼教毁于一旦。正是为了突出两个场景之间的对比效应，作者还在第九十八回中，用了一页左右的篇

幅具体地追叙起林黛玉临死时的景象。当林黛玉临终说道："宝玉，宝玉，你好"时，小说写道：

> 当时黛玉气绝，正是宝玉娶宝钗的这个时辰。紫鹃等都大哭起来。李纨探春想他素日的可疼，今日更加可怜，也便伤心痛哭。因潇湘馆离新房子甚远，所以那边并没有听见。一时大家痛哭了一阵，只听得远远一阵音乐之声，侧耳一听却又没有了。探春李纨走出院外再听时，唯有竹梢风动，月影移墙，好不凄凉冷淡。[12]

一边是黛玉之死的凄凉场面；一边却是宝玉之婚的吹打乐声。作者之所以在叙述了黛玉之死后，再次补充倒叙林黛玉临死前的惨况，也是为了要进一步突出黛玉之死与宝玉之婚这两个场景之间的冲突性对比意味，并在这种对比性的意象中表现封建礼教的残酷和宝黛爱情的悲剧性命运。

2．重复，在异质同形的环境描写中构造意象　。表现为，在小说中反复叙述相同或相似的环境要素，从而使之在重复再现中被赋予了不同特质的意味。美国学者米勒曾提出小说的两种重复形式，一是柏拉图式的同质异形的重复；二是尼采式的异质同形的重复，并认为，哈代的小说《德伯家的苔丝》采用了异质同形的重复手法，作者在一次又一次地叙述红色物体的过程中，赋予了某种意象，从苔丝头发上系的红丝带到亚雷强迫她吃的红草莓，以及亚雷被杀后，天花板上不断增大的血迹等，"所有这些红色的事物都是潜藏在事件背后创造性与毁灭性兼具的力量（哈代称之为'内在的意志'）所作的标记"[13]。也就是说，哈代通过红色事物的重复解构了这一色彩的物理意义，并在相同的色彩中赋予了表现生命力、惩罚和恐怖等意象。当然，在写作小说时，作者经常会使用重复叙述的手法来强调小说中的人、事和物。可是，作为小说环境的写作技巧，重复不仅具有重现小说环境要素的叙事功能，而且能够在反复叙述中构造某种叙事意象，在景象描写的基础上构造小说意象。

例如，张爱玲的小说《金锁记》反复地描写月亮，以至于在整篇小说中构成了一个大的叙事意象。作者以月亮开篇和结尾。小说开始写道："三十年前，一个有月亮的晚上……我们也许没赶上看见三十

年前的月亮。年轻的人想着三十年前的月亮该是铜钱大的一个红黄的湿晕，像朵云轩信笺上落了一滴泪珠，陈旧而迷糊。老年人回忆中的三十年前的月亮是欢愉的，比眼前的月亮大，圆，白；然而隔着三十年的辛苦路往回看，再好的月色也不免带点凄凉。”小说结尾写道：“三十年前的月亮早已沉下去了，然而三十年前的故事还没有完——完不了。”作者不仅用月亮的意象来结构整篇小说，将小说中的故事描写成一个三十年前的月亮意象，而且还拟人化地描写月亮，给读者带来无限的想象。小说写道：

> 隔着玻璃窗望出去，影影绰绰乌云里有个月亮，一搭黑，一搭白，像个戏剧化的狰狞的脸谱。一点，一点，月亮缓缓地从云里出来了，黑云底下透出一线炯炯的光，是面具底下的眼睛。天是无底洞的深青色。(14)

上述引文中，张爱玲将乌云中的月亮比喻成戏剧化的狰狞的脸谱，而月亮从云层里缓缓出来，黑云底下透出的光线被描写为一种面具底下的眼睛。这里，在云层笼罩下的月亮和月光，已不仅仅是单纯的月色景象，而在意指月色景象之外，构成了一个有关小说主人公曹七巧的生活意象。也就是说，作者在小说的开始和结尾段落中，将月亮比喻为小说讲述的三十年前的故事，而在这里，作者试图在月色景象中勾勒出曹七巧可悲而可怕的人生意象。因为她嫁给了富有而患“骨痨”病的丈夫，生了一儿一女，却没有能够享受夫妻之间应有的性爱生活，正常的情欲因难以满足而受到压抑，被套在了金锁之中。所以，在七巧与季泽之间的婚外恋情失败之后，七巧便想在自己的儿女身上获得某种心理上的补偿。于是，小说接着叙述道，午夜过后，七巧给儿子长白倒了杯浓茶，两人边吃糖果边谈论起来。七巧不时地追问儿子对媳妇的看法，在好与不好的询问中，表露出七巧窥探儿子的夫妻隐私的企图。正是在七巧追问儿子与儿媳的夫妻隐私之前，作者插入了上述这段月色的环境描写，在“狰狞的脸谱”和“面具底下的眼睛”的月色景象描写中，深刻地展示了不幸的婚姻造成了七巧的扭曲心理。也就是说，曹七巧在金锁中失去了夫妻间正常的性爱生活之后，试图通过刺探儿子的夫妻情感生活来得到某种补偿。因此，在小说《金锁记》中，作者不只是在景象的层面上描写月亮，而是将月亮

的景象描写提升为小说的叙事意象，在月亮的景象中赋予了景象之外的意味。月亮的意象不仅在整体上构成了小说所叙述的三十年前的故事，而且在小说的片段中，月亮的意象又被用来展示小说人物曹七巧的人生意象和生活心境。

3．隐喻，用环境描写来暗示具有相似性指向的意象 。与对比和重复不同，隐喻通常是用小说中的单个景象作为喻体，根据相似性的原则去修饰小说的文本内或文本外的喻本，使读者能在具体景象的感性回味中体悟其所指的意象。

例如，在小说《红楼梦》中，曹雪芹运用多种隐喻的手法叙述故事情节、塑造人物形象和描写环境。其中，通过居住环境的描写隐喻小说人物的性格和品质，是较为常用的手法。《红楼梦》第十七回“大观园试才题对额”中，贾政一时心血来潮，便率领众清客前往刚落成的大观园，为大观园各馆址取名题额。当众人一行走到潇湘馆前时，小说写道：

> 忽抬头看见前面一带粉垣，里面数楹修舍，有千百竿翠竹遮映。众人都道：“好个所在！”于是大家进入，只见入门便是曲折游廊，阶下石子漫成甬路。上面小小两三房舍，一明两暗，里面都是合着地步打就的床几椅案。从里间房内又得一小门，出去则是后院，有大株梨花兼着芭蕉。又有两间小小退步。后院墙下忽开一隙，清泉一脉，开沟仅尺许，灌入墙内，绕阶缘屋至前院，盘旋竹下而出。(15)

正如许多红学研究者所言，这是小说对大观园中潇湘馆的环境描写。林黛玉因“爱那几竿竹子，隐着一道曲栏，比别处更觉得幽静”，因而将其选为自己在大观园中的住所，并在这里度过了年轻的一生。作者在描写潇湘馆时，首先映入眼帘的是院内的“千百竿翠竹”。中国古代文人素有“四君子”的文化观念，用四种自然植物来表征超俗的个人品格，即梅的高洁、竹的坚贞、兰的静逸和菊的孤傲。小说刻意用翠竹装饰林黛玉的住处，其实是用环境描写来隐喻林黛玉所具有的坚贞如一、不屈不挠的人格品质。因此，上述引文片段已不只是客观地描写潇湘馆的建筑环境，而是一种隐喻性的环境修辞手段，作者通过

居住环境的描写来修饰入住主人的人格品质。

又如，在小说《德伯家的苔丝》中，哈代也使用了许多隐喻性的手法描写小说环境。例如，当苔丝和克莱办完婚事之后，克莱向苔丝交代了自己曾和一个素不相识的女人过了48小时的放荡生活，于是，苔丝也对克莱坦白起自己曾被亚雷奸污的往事。小说写道：

> 他们的手还是互相紧握。炉栅底下的灰，叫炉火从上往下映照，显得好像一片毒热的荒野。煤火的红焰，照到他们两个的脸和手上，透进了她额上松散的头发，把她发下的细皮嫩肉映得通红。这种红焰，让人想起来，觉得仿佛末日审判的时候那样阴森吓人。她的身子，映成一个大黑影，射到墙上和天花板上。她向前弯腰的时候，脖子上的钻石都跟着闪烁了一下，好像毒蛤蟆的眼睛那样不怀好意。她把头靠着他的太阳穴，开始把她和亚雷·德伯的事情，前因后果地说了一遍，说的时候，把眼皮下垂，一点儿也不畏缩，低声一个字一个字地说。(16)

在上述引文中，作者用了一系列特定的环境描写因素，隐喻性地修饰当时苔丝的心情和场景意象。作者用炉栅底下的灰烬如同毒热的荒野，而炉火的红焰将苔丝头发下的皮肤映得通红，好似末日审判一样阴森吓人，隐喻了苔丝当时的心情；而戴在苔丝脖子上的那颗钻石是克莱教母的遗物，好像毒蛤蟆的眼睛那样不怀好意，似乎在暗示：苔丝对克莱的坦白也受到了宗教伦理或传统道德婚姻习俗的窥视和监察。因此，在上述的环境描写中，作者巧妙地将室内的环境描写因素处理成小说的视觉化喻体，如，荒野般的灰烬、红色的火焰映照着苔丝头发下的皮肤、苔丝脖子上的钻石如毒蛤蟆的眼睛等，这些阴森而被窥视的景象都十分隐蔽地指向其修饰的喻本，即苔丝内心阴森可怕的情绪，以及苔丝的真诚坦白将要遭受不祥审判的场景意象。

4．象征，在具体的环境描写中传递出多种指向的不确定意象 。虽然，象征和隐喻都是在聚合轴上从事环境的意象描写，并且，两者时常会交织在一起。但是，比较而言，隐喻是在喻体与喻本之间表现的环境意象修辞技巧，意象的感性意指关系较为单一，通常是将小说中的景象去修饰某个较为隐蔽却又相似的意象，而象征的特点在于，根据约定俗成的原则，小说中被描写的景象超越自身的参照对象或参

照范围，由景象指向一个意象，进而由该意象指向另一个意象，以至于形成某种意象链。换句话说，当作者在小说的隐喻性意象中赋予了多种意指取向之后，隐喻意象便具有了象征意象的特征。

例如，在鲁迅的小说《在酒楼上》中，当小说主人公“我”临窗眺望楼下废园的景色时，小说写道：

> 几株老梅竟斗雪开着满树的繁花，仿佛毫不以深冬为意；倒塌的亭子边还有一株山茶树，从晴绿的密叶里显出十几朵红花来，赫赫的在雪中明得如火，愤怒而且傲慢，如蔑视游人的甘心于远行。我这时又忽地想到这里积雪的滋润，著物不去，晶莹有光，不比朔雪的粉一般干，大风一吹，便飞得满空如烟雾。[17]

在这段隆冬季节的风景描写中，鲁迅用象征性的手法，在几株老梅树和一株山茶树的景物中，寄托了“我”的复杂心情。满树的繁花斗雪盛开，而山茶树密叶中绽放的十几朵红花，鲜红如火，似乎在愤怒与傲慢中表露出某种蔑视的神态。这里，雪景中的这些树和花不光是小说中的“我”之所见，并且也被投射了“我”之情绪，人们可以从中感受到“我”的寂寞、孤独、愤怒和傲慢。然而仔细解读的话，我们可以发现，作者不只是用情景交融的方法描写这些景物，而是采用托物寄兴的象征技巧，几株老梅傲雪竟斗、开着满树的繁花，一株山茶树在密叶里显出十几朵红花，作者试图用冬天雪地里的老梅花和山茶花的自然景物，传递出难以言表而又多种取向的意象，寂寞和孤独也好，愤怒和傲慢也罢，读者可以在小说环境描写的规定性景象中，在“我”的情绪之上感悟出种种象征性的意象：中国现代知识分子的自强不息、勇于抗争、愤世嫉俗……

又如，小说《德伯家的苔丝》在叙述苔丝遭亚雷奸污的事件时，作者并没有直接地叙述苔丝失节的经过，而是用景象描写的象征手法来叙述这一事件的意象。小说写道：

> 这样美丽的一幅细肌腻理组织而成的软縠明罗，顶到那时，还像游丝一样，轻拂立即袅袅；还像白雪一般，洁质只呈皑皑。为什么偏要在那上面，描绘上这样一种粗俗鄙野的花样，像它命中注定要受的那样呢？为什么往往是

在这种情况下，粗野鄙俗的偏把精妙细致的据为己有呢？(18)

上述引文中，作者用“软縠明罗”描写苔丝睡着时的身体肌肤如同轻柔的罗缎那样，游丝般的轻拂袅袅，白雪般的洁白，而用在皑皑白雪似的少女肉体上面描绘粗俗鄙野的花样，象征性地隐喻亚雷奸污苔丝的过程。于是，亚雷奸污苔丝的经过被描写为一种象征性的景象：一块轻柔而洁白的罗缎被刻写上了粗俗鄙野的花样。而这种象征性的景象可以生发出多种叙事意象，轻柔而洁白的罗缎，是意指苔丝的处女身体还是苔丝的善良性格，抑或是年轻美丽的生命？等等。

总之，作为小说中的环境描写层次，意象层是由真切可感的景象与虚幻可想的意味有机组合而形成的。我们已经从对比、重复、隐喻和象征四个方面分析了环境意象层的写作技巧。其实，这四种小说环境意象的写作技巧是在两个方向上表现的。一是组合轴上，通过小说中两个或以上环境要素之间的对比、重复等，在小说的文本内语境中生成某种意象；二是聚合轴上，运用隐喻、象征等手法描绘小说环境，使其在小说的文本间语境中营造出某种叙事意象。也就是说，作者不只要客观地描写小说中的景象，更需要将景象描写作为小说环境的修辞手段，在小说环境的景象描写中赋予特定的感性想象和感性反思某种的意义，在环境描写的深层结构中营造出某种“象外之象”的意味。因此，小说中的环境不只是用来激活某种感官化的叙事感知的，也不只是用来描写生活化的叙事景象的，而是要在叙事感知和叙事景象的基础上构建某种想象化的叙事意象。

第二节　环境与人物

作为相对独立的虚构叙事要素，环境主要是小说中的非情节性事件，并与小说人物之间也存在着区别。但是，每一部小说都是一个有机的整体，人物、情节和环境总是互相联系，甚至密不可分的。尤其当作者用图式化的文学视像来描写小说中的人、事和物的时候，便会从小说的风景和场景等环境描写中叙述人物的行动和故事的情节，进而使情节、人物和环境在小说的叙事时空中处于一种相对独立而又同构互动的关系之中。因此，环境与人物之间便构成了双向互动的内在

关系。在描写小说环境的时候，作者不仅可以在小说人物的内心活动和外在行动中折射出环境的意味，而且也能够在小说环境的描写中反映出小说人物的各种特性和变化。我们将从人物的心情、身份和习性三个方面，从环境描写与人物塑造的关系上探讨小说环境的写作技巧。

一、展示人物心理

小说人物的心理活动通常会受到两个方面的影响，一个是人物所面对的外部世界；另一个则是人物自身的内心世界。所以，在用环境展示人物心理的时候，作者也可以从上述两个方面来叙述与人物相关的小说环境，并以此展示人物的内心情感和思想活动。我们可以从现实环境与意念环境两个方面，探讨作者可以如何用环境描写来展示小说人物的心理。

1．现实环境中展示人物内心情绪。在用现实世界中的环境描写来展示小说人物心理的时候，作者通常采用两种方式。一是主观情绪的投射；二是客观景象的刺激。

（1）主观情绪的投射。作者将小说人物的特定情感投射到现实世界的自然和人文环境之中，使被描写的现实环境染上了小说人物的感情色彩。例如，列夫·托尔斯泰的小说《安娜·卡列尼娜》，在叙述渥伦斯奇前去与安娜约会时，作者通过人物沿途所见的美好风景，表现了人物内心的喜悦和幸福之感。小说写道：

> 他（渥伦斯奇）从马车窗口所眺望到的一切，在那寒冷的清澈的空气里的一切，照在落日的苍白的光线里，就像他自己一样的清新、快乐和壮健。在落日的余晖里闪烁着的家家户户的屋顶，围墙和屋角的鲜明的轮廓，偶尔遇见的行人和马车的姿影，树木和草的一片静止的碧绿，种着马铃薯的畦沟匀整的田亩，以及房子、树木、丛林，甚至马铃薯田塍投下的倾斜的阴影——这一切都是明朗的，像一幅刚刚画好，涂上油漆的美丽的风景画一样。(19)

上述引文中，作者是从渥伦斯奇的视角描绘田野景色。落日余晖、农舍房屋、树木田地等小说中的环境，不仅是渥伦斯奇眼中所见

到的现实环境，而且也是渥伦斯奇所感受到的环境。虽然，渥伦斯奇坐在马车里所眺望的田野景色是现实世界中的环境，然而描写出来的环境却带上了渥伦斯奇个人的情绪。因为渥伦斯奇要和自己的情人约会，一路上满怀着激动而又喜悦的心情，所以，空气里的夕阳光线显得清新、快乐和壮健，而余晖中闪烁的房屋、行人、马车、树木、草和田地，以及房屋、行人、马车和树木在田塍上投下的倾斜阴影，也是十分的明朗。于是，在渥伦斯奇的眼里和感觉中，田野的一切景色如同一幅美丽的风景油画，呈现着自己内心的美好心情。因此，在这段田野景色的环境描写中，小说描写所指向的是现实世界中的环境，而不是人物想象中的环境，但是，小说描写所具体呈现出来的却是经过人物感情过滤了的环境，进而折射出小说人物喜悦而幸福的内心情绪。

（2）客观景象的刺激。作者用现实环境中的景象来刺激小说人物的情绪。例如，小说《边城》就有不少这样的环境描写。从小失去父母的翠翠，十多年来一直与祖父和一条黄狗相依为命。随着年龄的长大，生理上发育成熟的翠翠渐渐地生长出一种对于异性爱情的欲望。在结识了顺顺家的二老之后，这种少女的爱情欲望便在翠翠的无意识深处越发强烈起来。可是，翠翠却始终没有从二老那里得到正面的表示。于是，翠翠经常一个人静静地看山、看云、看河、看水。小说写道：

> 黄昏来时翠翠坐在家中屋后白塔下，看天空被夕阳烘成桃花色的薄云，十四中寨逢场，城中生意人过中寨收买山货的很多，过渡人也特别多，祖父在溪中渡船上忙个不息。天已快夜，别的雀子似乎都要休息了，只杜鹃叫个不息。石头泥土为白日晒了一整天，草木为白日晒了一整天，到这时节皆放散一种热气。空气中有泥土气味，有草木气味，且有甲虫类气味。翠翠看着天上的红云，听着渡口飘来生意人的杂乱声音，心中有些儿薄薄的凄凉。(20)

夜晚时分，翠翠独自一个人坐在家中屋后白塔下，嗅着空气中的泥土、草木、甲虫等气味，看着天上飘着的红云，听着渡口传来生意人的杂乱声音，心中不免有些儿薄薄的凄凉。小说通过乡村的大自然

气味、天上飘浮不定的云彩和远处的嘈杂人声，刺激着翠翠身体中的嗅觉、视觉和听觉等感觉器官，进而使翠翠的内心深处情不自禁地生发出一种孤单失落的“凄凉”情怀。因此，这里的环境描写不仅展示了人物的感官活动，而且也展示了小说环境是如何激发人物内心的情感和思绪的。

2．意念环境中展示人物内心思绪　。作者不仅可以描写现实世界中的环境，也可以展示小说人物的意念世界中的环境。换句话说，作者会在小说人物的内心世界中展现小说的环境，借助人物的回忆、幻觉、梦境等活动来叙述人物意念中的环境。所以，意念环境只是一种在小说人物头脑中的意识或无意识所感知到的环境。

例如，小说《故乡》中，鲁迅曾两次描写了“我”记忆中有关闰土在海边抓猹的美好场景。第一次是在母亲提起闰土想要见“我”时，小说写道：

> 这时候，我的脑里忽然闪出一幅神异的图画来：深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月，下面是海边的沙地，都种着一望无际的碧绿的西瓜，其间有一个十一二岁的少年，项带银圈，手捏一柄钢叉，向一匹猹尽力的刺去，那猹却将身一扭，反从他的胯下逃走了。
>
> 这少年便是闰土。我认识他时，也不过十多岁，离现在将有三十年了……
>
> ……
>
> 现在我的母亲提起了他，我这儿时的记忆，忽而全都闪电似的苏生过来，似乎看到了我的美丽的家乡了。(21)

这是一幅充满诗意的画面：上面是深蓝的天空和一轮金黄色的圆月，下面是海边的沙地和一望无际的碧绿西瓜地，一个十一二岁的少年，脖子上戴着银项圈，手里捏着一把钢叉，在西瓜地中寻猎，突然，他向一只猹尽力刺去，那猹却从少年的胯下逃走了。显然，小说中的这幅画面并不是一种现实环境中的景观，也不是小说人物“我”当时所见到的客观景象，而是“我”的回忆所呈现的意念环境，是小说主人公回忆中的意象。这里，“我”的儿时记忆中的环境描写，是用来展示“我”当时的愉快思绪的。

在小说结尾的时候，作者再次回想起那个海边抓猹的景象。在回

到故乡之后，小说中的“我”不仅回忆了美好意象中的少年闰土，而且也见到了衰老而麻木的闰土。现在的闰土已不再是那个曾在西瓜地上戴着银项圈的小英雄了，不再具有孩提时的生命朝气和生活激情。于是，当“我”乘船告别故乡的时候，“我”的内心百感交集，既为闰土的现状深感悲哀，同时又为“我”和闰土的儿子一代人的未来生活充满了憧憬。小说写道：

> 我在朦胧中，眼前展开一片海边碧绿的沙地来，上面深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月。我想：希望本是无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。[22]

虽然只是简略地勾勒了那幅沙滩上的诗意意象。然而，“我”的再次回忆却不再是一种人物心情的展示，而是一种人物思想的表征。在碧绿沙滩上，深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月。意念中的这幅童话般的美妙意象，不再将“我”的思绪带人过去的回忆，而是激起了“我”对理想生活的向往和思考：希望本是无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。

二、刻画人物身份

与人物心理不同，人物身份是小说人物的社会角色称谓，侧重于人物在社会生活中的位置。一般地讲，对于小说人物的身份，作者既可以用讲述的方式加以介绍，也可以在展示的方式中进行描写，诸如人物的相貌、服饰、行为、语气、爱好，以及人物居住、工作和休闲的环境等。相比而言，展示要比讲述更加生动和具体一些，因而也就能更为感性地呈现小说人物的身份特征。所以，作者往往将人物的行动描写组合进小说的场景之中，进而戏剧性地展露人物的身份特征。在小说场景中描写人物的外部行为和心理活动，便是用环境刻画人物身份的基本写作方式。

1．在环境描写中暗示人物的职业身份　。用人物在小说环境中的行动来揭示人物的职业身份。例如，杰克·伦敦的小说《马丁·伊顿》一开始就写道：

> 那人掏出钥匙打开大门，走了进去，跟在他身后的年轻人笨拙地摘下了便帽。年轻人穿一身粗布衣服，散发着海水的气味，他置身于如此宽敞的大厅之内，显然感到自惭形秽。手里拿着帽子，不知如何是好，正要揉起来塞进衣兜，那人伸手接了过去，动作从容而自然，笨拙的年轻人好生感激。“他能体谅人，”他暗自思量，“行，他会关照我的。”
>
> 他紧跟在那人后面走，肩膀一摇一晃，不知不觉地叉开两条腿，好像脚下平坦的地板正随着海浪的起伏而忽上忽下似的。对于他这种晃晃悠悠的步态，眼前这些房间显得狭窄了点，他生怕自己宽阔的肩膀会撞到门框子上，或者把低矮的壁炉架上的小摆设碰下来。他不由自主地在这些琳琅满目的陈设中间东闪西避，反而增添了危险，其实这只是他脑子里虚构出来的危险。在一架大钢琴和一张堆满书籍的大桌子之间，空着很宽的地方，足可供六个人并肩通过，然而他走过这里时，心里还是战战兢兢。他那两条粗大的胳膊松弛地耷拉在身体两边，因为他不知道该把胳膊和手放在哪里才好。他这时心里很慌，觉得一条胳膊快要碰着桌子上的书本，于是就像一匹受惊的野马，猛地朝旁边一跳，险些把钢琴凳子撞翻。他看看那人轻松自如地走在自己前面，这才头一次意识到自己和别人走路的姿势不一样。想到自己走路的样子如此粗野，他不由得感到一阵羞耻，额头上冒出了一片细小的汗珠。他停住脚步，掏出手绢擦了擦古铜色的脸膛。(23)

在上述引文中，作者是在室内环境中描写了小说人物的行为和感觉。年轻的伊顿身穿一套粗布衣服，带着海水的气味，小心翼翼地随人进入了宽敞的大厅。接着，小说将伊顿的外部动作和内心活动描写成仿佛行走于航行中的船上。伊顿看到眼前宽敞而平坦的大厅地板，矮架上放着琳琅满目的小摆设，一架钢琴旁的书桌上堆满了各种书籍，他摇晃着肩膀，两腿不自觉地叉开，像在波涛上左右晃动，上下颠簸，以至于生怕自己的肩膀会撞到门框或矮架上的摆设。于是，他左躲右闪，提心吊胆，差点用胳膊撞到桌上的书籍，又险些碰翻钢琴的凳子，最后，他的前额上冒出了豆大的汗珠，只好停下脚步，用手绢擦拭着青铜色的脸。在这段场景描写中，作者巧妙地从人物的行为

和感受中暗示性地表现其职业水手的身份。随着小说情节的推进，读者会对这段开场描写产生更加具体而深入的感受和理解。伊顿是一个穷水手，一次偶然的机会，他随友人一起来到阔小姐露丝的家，因而本能地觉得有些拘束和不知所措。作者正是利用了伊顿首次进入富豪人家大厅时所产生的陌生、惊叹、拘谨和惶恐等心理感觉，以及步人客厅途中怪诞的举动，生动而细腻地表现了一个水手所特有的职业性感知方式和思维方式，以及这种职业性的感知思维方式在特定场景中的形象化展示。

2．在环境描写中凸现人物的文化身份　。用人物对小说物品的感受和行为来展现人物的文化身份。例如，小说《红楼梦》第六回“刘姥姥一进荣国府”中，当刘姥姥在王熙凤家的大厅里第一次见到挂钟时，小说写道：

> 刘姥姥只听见咯当咯当的声响，大有似乎打箩柜筛面的一般，不免东瞧西望的。忽见堂屋中柱子上挂着一个匣子，底下又坠着一个秤砣般的一物，却不住的乱晃。刘姥姥心中想着：“这是个什么爱物么？有煞用呢？”正呆想时，陡听得当的一声，又若金钟铜磬一般，不妨倒吓的一展眼，接着又是一连八九下。(24)

小说并没有直接地描写挂在柱子上的挂钟，而是从刘姥姥的角度加以描绘。作者先写刘姥姥听到挂钟的声响，然后描绘她看见了柱子上的一面挂钟，接着，引出刘姥姥的内心独白，最后又听到敲钟的声音和刘姥姥的神态。作者由人物的听觉、视觉的描写中穿插了人物的外部动作、内心独白、心理感知和表情神态，不仅生动而形象地叙述了刘姥姥的人物行动，而且通过人物行动的场景描写揭示出人物文化身份方面的特征。场景中的所有景象，不单是从刘姥姥的视角来叙述的，并且，也是从刘姥姥的生活经验和感知判断来描写的，如，钟摆的声响如“打箩柜筛面的一般”、挂钟的钟摆又似“一个秤砣般的一物”，活现了一个农村老妇人所拥有的文化知识。至于刘姥姥的动作（“东瞧西望”）和神情（“倒吓的一展眼”），以及心中的疑惑（“这是个什么爱物么？有煞用呢？”），更是在刘姥姥的少见多怪的行动细节和心理活动中刻画出这个农村老妇人的文化行为。因此，通过刘姥

姥对挂钟的感受和行为，作者凸现了小说人物在文化身份方面的特征。

3．在环境描写中隐喻人物的社会身份　。用人物在小说环境中的不同心理反应来刻画人物的社会身份。例如，小说《牛虻》中，作者从人物性情与自然风景的互动变化中描写人物的社会身份及其变化印迹。当时，亚瑟与蒙太尼里正在阿尔卑斯山区的暑期旅游途中。小说写道：

> 第二天早晨，他们（亚瑟和蒙太尼里）向夏摩尼出发了。当驱车走过肥沃的山谷里的田野时，亚瑟感觉很高兴，但进入克鲁西斯镇附近的盘曲山道后，看见那些锯齿形的大山冈向他们渐渐围拢了来，他就变得严肃而沉默了。从圣马丁镇起，他们开始步行，沿着山谷慢慢走上去，在路旁的牧人小屋或者小山村住宿，然后又随意向前漫游。亚瑟对于景物的变换特别敏感，他们在路上遇到的第一个瀑布，就使他沉入狂欢之中，那样子连别人看了也为之高兴；但当他们逼近积雪的山顶，他又从狂欢堕入了梦一般的恍惚状态，那样子是蒙太尼里从来没有看到过的。亚瑟和这些高山之间仿佛存在着一种神秘的联系。他往往一连几个钟头动也不动地躺在那阴沉而神秘的呼啸着的松林之中，从挺直而高大的树干中间向外边看出去，看着闪烁的山峰和光秃的崖石组成的阳光灿烂的世界。[25]

上述引文中，作者主要通过蒙太尼里的视角，叙述了亚瑟在观赏自然风景过程中的情绪变化。而小说的环境描写被巧妙地暗示出亚瑟的社会身份的微妙变化。蒙太尼里知道，亚瑟是年轻而敏感的神学院学生，所以，看到山谷中的田野时，亚瑟感觉很高兴；看见锯齿状的大山冈向他们围拢时，亚瑟则变得严肃和沉默；遇到瀑布时，亚瑟沉入了狂欢之中。然而，当他们走近积雪的山顶时，亚瑟几乎进入了梦一般的恍惚状态，以至于一连几个钟头躺在呼啸着的松林之中。这样的情形是蒙太尼里从未见到过的，而亚瑟与高山之间仿佛存在着的一种神秘的联系，更是蒙太尼里无法感受和难以理解的。显然，小说并没有直接描写环境，小说中的自然风光是从亚瑟的主观感觉中涉及的，并且又是根据蒙太尼里的叙事视角来描绘的。这就使小说中的环

境描写不只是纯客观的描摹，也不只表现了人物对环境的主观感知，而是被用来隐喻小说人物的社会身份，以及人物社会身份的变异。亚瑟是个年轻的神学院学生，笃信基督教，所以，亚瑟的社会身份是一个神学院的学生。然而，作者的巧妙之处在于用一种隐喻的手法，在亚瑟的情绪和神态随自然风景的更替而变化中刻画其社会身份的微妙变异。在去阿尔卑斯山区旅游之前，亚瑟曾无意中向蒙太尼里说过自己参加了意大利地下党组织的活动，并在蒙太尼里教父面前像背诵教文那样说道："要把我的生命献给意大利，帮助她从奴役和贫困之中解放出来；要把奥地利人驱逐出去，使意大利成为一个除了基督教没有帝王的自由共和国。"因此，亚瑟的社会身份似乎已不只是个神学院的学生。但是，当时的蒙太尼里并不清楚亚瑟与意大利地下党组织的确切关系，所以，作者从全知叙述者转入蒙太尼里的视角，通过亚瑟面对不同的自然风景所表现出的情绪变化，以及蒙太尼里从来没有看到过的那种恍惚神态和神秘感受，隐喻性地展示了这位年轻敏感而富于幻想的神学院学生，在加入意大利地下革命组织后的社会身份的变化。

三、揭示人物习性

习性是一个人的人格性情在日常生活中的惯常表现，包括价值观念、道德品性、性格取向、智谋才略和生活方式等。所以，小说人物习性总是涉及人物的内心世界和现实世界，是人物内在的思想情感和外部的社会身份之间的整体表现。虽然，作者也可以采取讲述的方法，介绍、说明和评判小说人物的习性。可是，当作者采用展示的方式揭示小说人物的习性时，就往往会在特定环境的描写中隐喻或象征人物的习性及其变异。

1．用特定的文化物品来描写人物的人格品性　。一般地讲，一个人对于文化物品的偏好时常能体现其个人习性。所以，作者往往会利用小说人物身上佩戴的或家中摆设的文化物品来揭示小说人物的习性。

例如，小说《祝福》中，当小说主人公"我"在鲁四爷的书房内看到墙上的装潢和桌上的摆设时，小说写道：

> 我回到四叔的书房里时，瓦楞上已经雪白，房里也映得较光明，极分明的显出壁上挂着的朱拓的“寿”字，陈抟老祖写的；一边的对联已经脱落，松松的卷了放在长桌上，一边的还在，道是：“事理通达心气平和”。我又无聊的到窗下的案头去一翻，只见一堆似乎未必完全的《康熙字典》，一部《近思录集注》和一部《四书衬》。[26]

上述引文中，作者通过“我”的视角描绘了鲁四老爷书房里的室内景象，进而揭露了其封建卫道士的伪善习性。墙壁上陈抟老祖写的“寿”字两边挂着一副对联，上联是“品节详明德性坚定”，已经脱落，被放在长桌上，挂在墙上的下联写着“事理通达心气平和”，隐喻主人在道德上的伪善，是个言行不一的人；一堆不完全的《康熙字典》、一部朱熹的《近思录集注》和一部《四书衬》则暗示了主人学识上的伪善，是个不学无术之人。由此可见，“我”在书房里所见到的这些对联和典籍等文化物品，都折射出鲁四老爷伪善的人格品性。

2．在特定的场面中展露人物的智谋才略　。才智和谋略是个人习性在智力水平及其决策行动上的标志。作者经常会设计一些小说场面，通过小说人物在应对特定事件时的不同反应和表现来展示其智谋才略。

例如，《三国演义》第九十五回“武侯弹琴退仲达”中，小说以著名的“空城计”场面描写来表现诸葛亮的兵不厌诈的智谋才略，进而反映出司马懿的多疑性格取向。当时，诸葛亮率领的蜀国军队驻扎在西城，魏国的将领司马懿带领十五万将士前来征战。当马谡不听诸葛亮的指令，失守战略要地街亭之后，诸葛亮只得用空城计来迷惑司马懿。小说写道：

> 却说司马懿前军哨到城下，见了如此模样，皆不敢进，急报与司马懿。懿笑而不信，遂止住三军，自飞马远远望之。果见孔明坐于城楼之上，笑容可掬，焚香操琴。左有一童子，手捧宝剑；右有一童子，手执鹿尾。城门内外，有二十余百姓，低头洒扫，旁若无人。懿看毕大疑，便到中军，教后军作前军，前军作后军，望北山路而退。次子司马昭曰：“莫非诸葛亮无军，故作此态？父亲何故便退兵？”懿曰：“亮平生谨慎，不曾弄险。今大开城门，必

> 有埋伏。我军若进，中其计也。汝辈岂知？宜速退。”于是两路兵尽皆退去。孔明见魏军远去，抚掌而笑。众官无不骇然，乃问孔明曰：“司马懿乃魏之名将，今统十五万精兵到此，见了丞相，便速退去，何也？”孔明曰：“此人料吾生平谨慎，必不弄险；见如此模样，疑有伏兵，所以退去。吾非行险，盖因不得已而用之。此人必引军投山北小路去也。吾已令兴、苞二人在彼等候。”(27)

上述引文中，小说描写了诸葛亮唱空城计的战争场面。一方面是司马懿率十五万精兵突破街亭之后，势如破竹，直逼西城；另一方面是诸葛亮已将蜀国的大军派出城外，只留得空城一座。面对大敌压城，诸葛亮灵机一动，便用空城计来应对司马懿的大军。于是，作者从司马懿的视角描写了空城计的场面：坐在城楼上的诸葛亮，焚香弹琴，神态自如，左右站立的两个童子，一个手捧宝剑，一人手执鹿尾。而二十多个百姓模样的人正在城门内外低头洒扫，旁若无人。司马懿见此场面，立刻下令退军。然后，小说通过司马懿与诸葛亮各自与手下的对白，叙述了两位军事将领在智慧和谋略上的交锋，司马懿了解诸葛亮的谨慎性格，而诸葛亮却利用了司马懿的这一判断，一反平常的谨慎性情，采用兵不厌诈的战术摆出了空城计，进而生动而深刻地展示了诸葛亮足智多谋的才略。

3．通过环境的变化来暗示人物性爱习性的转变。性爱观念及其行为方式是成年人的习性在异性关系上的表现。作者会在人物的内心活动或实际行动中反映小说人物的性爱习性，并且也会通过小说环境的描写来暗示小说人物的性爱习性，以及人物性爱习性的变迁。

例如，小说《带小狗的女人》中，契诃夫先介绍了男主人公古罗夫是个情场老手。因为过早结婚，没到四十岁的他就有了三个孩子。然而他并不珍惜婚后的家庭生活，不仅对自己的妻子产生反感，认为她智力有限、胸襟狭隘、缺少风雅，而且背着妻子不止一次地跟别的女人私通。就是这样一个情场老手，在雅尔塔的公园里结识了一个名叫安娜的女人之后，他的风流放荡的习性开始发生微妙的变化。最初，古罗夫也想用其惯常的“一夜情”方式加以处置，然而出乎古罗夫意料之外的是，他居然疯狂地爱上了这个带小狗的女人。在叙述古罗夫生活中的性爱习性从风流不羁的情场老手变为狂热痴情的婚外恋人

的过程中，作者不仅用小说人物的外部行动和内在心理加以展现，而且通过小说中的环境描写来暗示人物习性的变异。我们可以从小说环境描写的两个片段，分析古罗夫这一习性的变化。

首先，相识一周以后，古罗夫住进了安娜在雅尔塔的旅店。第二天清晨，两人走出旅店，雇了一辆马车前往奥列安达。小说写道：

> 到了奥列安达，他们坐在离教堂不远的一条长凳上，瞧着下面的海洋，沉默着。透过晨雾，雅尔塔朦朦胧胧，看不大清，白云一动不动地停在山顶上。树上的叶子纹丝不动，知了在叫，单调而低沉的海水声从下面传上来，述说着安宁，述说着那种在等候我们的永恒的安眠。当初此地还没有雅尔塔，没有奥列安达的时候，下面的海水就照这样哗哗地响，如今还在哗哗地响，等我们不在人世了，它仍旧会这么冷漠而低沉地哗哗地响。这种持久不变，这种对我们每个人的生和死完全无动于衷，也许包藏着一种保证：我们会永恒地得救，人间的生活会不断地运行，一切会不断趋于完善。古罗夫跟一个在黎明时显得十分美丽的年轻女人坐在一起，面对这神话般的环境，面对着这海，这山，这云，这辽阔的天空，不由得平静下来，心醉神迷，暗自思忖：如果往深里想一想，那么实际上，这个世界上的一切都是美好的，唯独我们在忘记生活的最高目标，忘记我们人的尊严的时候所想和所做的事情是例外。(28)

这是一段由小说人物古罗夫的眼睛和意念中描写的海边环境，以及人物的内心感受。从山顶上不动的白云和树枝上不动的叶子，以及知了的叫声和低沉的海水声，古罗夫沉浸在美妙的自然环境里。这里，作者不是简单地描写古罗夫耳闻目睹的自然风光，而是从古罗夫的视听感知和内心意想中描写自然风景和坐在身边的安娜。小说将自然风景与人物心情有机地组合起来，生动地表现了自我陶醉中的古罗夫正享受着自己与带小狗的女人之间的风流韵事。可是，在宁静的心情和心醉神迷的深思中，古罗夫也隐隐约约地感觉到从自己灵魂深处所传出的声音：“这个世界上的一切都是美好的，唯独我们在忘记生活的最高目标，忘记我们人的尊严的时候所想和所做的事情是例外。”一种人的尊严和良知似乎正在古罗夫的心灵深处苏醒过来，并

冲击着这个情场老手在异性情感方面长久形成的生活习性。

其次，与安娜分手一个月以后，古罗夫回到了莫斯科的自己家里，小说写道：

> 严寒已经开始。下头一场雪的当儿，人们第一天坐上雪橇，看见白茫茫的大地，白皑皑的房顶，呼吸柔和而舒畅，就会感到很愉快，这时候不由得会想起青春的岁月。那些老菩提树和桦树蒙着重霜而变得雪白，显出一种忠厚的神情，比柏树和棕榈树更贴近人的心，有它们在近处，人就无意去想那些山峦和海洋了。
>
> 古罗夫是莫斯科人，他在一个晴朗、寒冷的日子回到莫斯科，等到他穿上皮大衣，戴上暖和的手套，沿彼得罗夫卡走去，每逢星期六傍晚听见教堂的钟声，不久以前的那次旅行和他到过的那些地方对他来说就失去了一切魅力。
>
> 他觉得，再过上个把月，安娜·谢尔盖耶芙娜在他的记忆里就会被一层雾盖没，只有偶尔像别人那样来到他的梦中，现出她那动人的笑容罢了。可是一个多月过去，隆冬来了，而在他的记忆里一切还是很清楚，仿佛昨天他才跟安娜·谢尔盖耶芙娜分手似的。而且这回忆越来越强烈，不论是在傍晚的寂静中，孩子的温课声传到他的书房来，或者在饭馆里听见抒情歌曲，听见风琴的声音，或者是暴风雪在壁炉里哀叫，顿时，一切就会在他的记忆里复活：在防波堤上发生的事、清晨以及山上的迷雾、从费尔多西亚开来的轮船、接吻，等等。他久久地在书房里来回走着，回想着，微微地笑，然后回忆变成幻想，在想象中，过去的事情就跟将来会发生的事混淆起来。(29)

上述引文中，小说先用拟人化的手法描写了隆冬时节的自然景观和植物景色，透过雪白的老菩提树和桦树所显出的忠厚神情，以及小说人物无意去想山峦和海洋的人生态度，用隐喻的方式表露出古罗夫内心深处的细微变化。他正力图摆脱那次雅尔塔的艳遇，用他以前玩世不恭的惯常态度来处理自己与带小狗的女人之间的那段婚外情感。随后，作者笔锋一转，用明喻的方式叙述了人物内心的回忆和想象，并在意念环境中体验那些自然的景色，以及自然景色中发生过的美妙

经历。于是，安娜的影子和与安娜相处时的所见所闻都一一闪现在古罗夫的眼前，使他坐立不宁，以至于在回忆和幻想中混淆了过去的事情与未来可能发生的事情。作者通过小说环境的双重对比，在隐喻和明喻两种叙述手法和现实与意念两种环境形态中，形象化地表现了古罗夫在婚外异性情感方面的内在变化。于是，古罗夫不得不违反自己以往的惯习，离开莫斯科，去彼得堡找安娜。在与安娜的进一步交往中，古罗夫甚至有了改变婚姻现状的想法。虽然，小说结尾并没有对古罗夫与安娜之间婚外艳遇的去向给出明确的答案。可是，古罗夫与带小狗的女人之间的艳遇经历却冲击和改变了古罗夫放荡不羁的习性，而作者正是通过小说中现实环境和意念环境两个层面，暗示了古罗夫在性爱与婚姻方面的习性变异。

总之，通过环境与人物之间的互动来展示小说人物的心理、身份和习性，是作者塑造人物形象的重要技巧。由于环境描写是一种展示的叙事方式，作者通过环境描写来表现小说中的人物，既可以使小说人物的行动具有鲜活的生活气息，也能够在小说的环境中折射出人物行动的意味。因此，作者通常不会孤立地描写小说中的环境，而往往从小说人物的角度出发，描写人物视野中的环境，或者在环境描写中显现出小说人物的内在情思或外部行动，进而使作者能从环境与人物两个层面上叙述小说中的事件。

第三节　环境与情节

在用语言符号媒介写作小说的时候，作者不仅要在生活化的环境中塑造人物形象，在人物的行动中叙述故事，而且也总是会运用各种环境描写方式直接或间接叙述小说故事中的情节，使小说中的环境与情节交织成一个有机的整体。因此，如何用环境描写来丰富、充实和提升小说中的故事情节，给小说情节增添一些鲜活的生活色彩，以及感觉化的叙事想象，便是小说作者在处理环境与情节关系时所要考虑的事情。我们将从设置叙事基调、参与情节组构和预示情节发展三个方面，分析一些用环境描写因素来参与小说故事情节叙述的惯常写作技巧。

一、设置叙事基调

小说的叙事基调大体上可以分为叙事氛围、叙事意象和叙事主题三个方面。而这三种叙事基调中，叙事氛围是较为间接的方式，作者的环境描写总是诉诸小说中的某种情感或意象；而叙事题旨则是较为直接的方式，作者在环境描写中通常置入小说的主题意味。或者说，叙事氛围是作者用环境来烘托小说的叙事情调，而叙事题旨则是隐含小说的叙事主题。

1．用环境描写来渲染叙事氛围　。用浸染了感情色彩的环境描写来渲染小说情节的叙事氛围。例如，鲁迅的小说《故乡》开头写道：

> 我冒了严寒，回到相隔二千余里，别了二十余年的故乡去。
>
> 时候既然是深冬；渐近故乡时，天气又阴晦了，冷风吹进船舱中，呜呜的响，从篷隙向外一望，苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村，没有一些活气。我的心禁不住悲凉起来了。啊！这不是我二十年来时时记得的故乡？(30)

上述引文中，作者用“深冬”的季节、“阴晦”的气象、“呜呜”的冷风、“苍黄”的天空、“横着几个萧索的荒村”等描写，表达了坐在船中的“我”看到岸上的乡村景象时所感受到的悲凉心情。显然，作者不只是客观地描摹了岸上的几座村庄，而是从小说主人公的视角、感知和情绪来展示眼前的乡村景色：阴晦的天气，吹进船舱的呜呜冷风，以及在苍黄的天底下“横着”的几座荒村，所有这些都被染上了“我”的主观情感色彩。当小说叙述到“我”情不自禁地发出悲凉的感慨时，环境中的情感色彩便成为小说情节的叙事基调。随着小说情节的展开，这种由荒凉的村庄而抒发的悲凉情绪便构成了整篇小说情节的情感主线，无论是“我”的母亲藏着的“凄凉”神情，还是见了闰土后的“悲哀”感受，都是这种悲凉心情的延展。因此，小说开篇的环境描写中，作者既表达了“我”的悲凉情绪，又渲染了小说情节的叙事氛围。

2．在环境描写中营造叙事意象　。在情景交融、虚实相生的环境描写中营造出小说情节的叙事意象。例如，鲁迅的小说《药》中，当华大妈在清明时节来到儿子的坟前时，小说写道：

> 微风早经停息了；枯草支支直立，有如铜丝。一丝发抖的声音，在空气中愈颤愈细，细到没有，周围便都是死一般静。两人站在枯草丛里，仰面看那乌鸦；那乌鸦也在笔直的树枝间，缩着头，铁铸一般站着。(31)

小说《药》中有两条叙事线条，一条是明的情节线索，华大妈夫妇为儿子治痨病不果，最后，华大妈给病死的儿子上坟的故事；另一条是暗的情节线索，夏瑜（隐喻秋瑾）被杀，夏瑜的母亲上坟祭奠自己的女儿。于是，作者在小说结尾时，描写了一幅具有象征意味的凄凉画面。虽然时值冬去春来的清明季节，然而周围的自然环境却是死一般的寂静，既没有草木的绿色生机，只有“支支直立”的枯草，似乎在发出“一丝发抖的声音”；也没有飞禽的啼鸣景色，只有预兆不祥的乌鸦，“缩着头，铁铸一般站着”。一方面，这是现实世界中的自然景象，铜丝般的枯草与站在树枝间的乌鸦；另一方面，作者又在这些阴冷、悲凉的自然景象的描写中蕴涵着某种虚幻的文学意象，在实实在在的景象中展示了小说的悲剧性意象。因此，这不只是自然景象的客观描写，甚至也不仅仅是被投射了某种凄凉而悲哀的情感，而是为小说的悲剧性故事情节营造了某种叙事意象。

3．通过环境描写来点化叙事主题　。将小说中的环境描写用于暗示小说故事的叙事题旨。例如，小说《迟桂花》中，郁达夫十分巧妙地借用迟桂花来隐喻小说故事的主题意味。作者相继在小说的自然环境中两次描写了迟桂花的香气，进而在小说场景的人物对话中提到了迟桂花，最后在叙述翁则生的婚礼场景时，又在“我”的祝酒辞中，用迟桂花来比喻翁则生姗姗来迟的婚姻。从总体上看，作者借用迟桂花的叙事意象，通过小说的风景和场景的描写来点化小说的叙事主题。并且，用迟桂花来点化叙事主题的路径又是在两个层面上展开的：一是以明喻的方式意指翁则生的迟到的婚姻；二是隐喻性地指向翁则生妹妹的人格魅力。我们可以从小说中直接叙述迟桂花的叙事片段里，分析作者是如何用明喻的方式点化小说的叙事主题的。(32)

（1）小说是从“我”在自然风景的叙事感知中引出迟桂花的香气。“我”接到好友翁则生的新婚邀请后，便在秋高气爽的午后驱车前往杭州翁则生的家。当“我”下车徒步上山，路经烟霞洞时，已是夕阳西下时分。“我”独自一人站在半山亭里，瞭望山中景色。小说写道：

> （我）看见了东天的已经漫过半弓的月亮，心里正在羡慕翁则生他们老家的处地的幽深，而从背后又吹来了一阵微风，里面竟含着一种说不出的撩人的桂花香气。
>
> “啊……”
>
> 我又惊异了起来：
>
> “原来这儿到这时候还有桂花？我在以桂花著名的满觉陇里，倒不曾看到，反而在这一块冷僻的山里面来闻吸浓香，这可真也是奇事了。”
>
> 这样的一个人独自在心中惊异着，闻吸着，赏玩着，我不知在那空亭里立了多少时候。(33)

（2）小说中的“我”在翁则生的住处发现了迟桂花。在素以桂花著名的杭州满觉陇，“我”并没有闻到桂花香气，而当“我”站在偏僻的半山亭里时，却从背后吹来的微风中意外地闻吸到了撩人的桂花香气。小说没有直接说明这撩人的桂花香气来自何处。直到“我”进了翁则生的家以后，“我”乘翁则生的妹妹去厨房沏茶之际，独自一人来到屋外空地上，才发现了这桂花香的来处。小说写道：

> （我）立在翁则生家的空地里，前山后山的山景，是依旧历历可见的。屋前屋后，一段一段的山坡上，都长着些不大知名的杂树，三株两株夹在这些杂树中间，树叶短狭，叶与细技之间，满撒着锯末似的黄点的，却是木樨花树。前一刻在半山亭里闻到的香气，源头原来就系出在这个地方的。太阳似乎已下了山，澄明的光里，已经看不见日轮的金箭，而山脚下的树梢头，也早有一带晚烟笼罩上了。山上的空气，真静得可怜，老远老远的山脚下的村里，小儿在呼唤的声音，也清晰地听得出来。(34)

（3）迟桂花由自然风景中的植物转为叙事场景中的茶叶，进而在迟桂花茶香中附加了某种象征性的意味。原来，“我”在半山亭里闻到的桂花浓香是来自好友翁则生家屋外种植的桂花树。不过，作者并没有停留于在小说的自然环境中描写桂花香气，甚至也没有满足于找到桂花香气的源头，而是在小说的对话场景中进一步叙述这种桂花香气的不同寻常之处。于是，作者由室外的风景描写转入室内的场景展示。当“我”从翁则生母亲的手里接过刚沏好茶的茶碗时，再次闻到了

醉人的桂花香气。小说写道：

> 我接过来喝了一口，在茶里又闻到了一种实在是令人欲醉的桂花香气。掀开了茶碗盖，我俯首向碗里一看，果然在绿莹莹的茶水里散点着有一粒一粒的金黄的花瓣。则生以为我在看茶叶，自己拿起了一碗喝了一口，他就对我说：
>
> “这茶叶是我们自己制的，你说怎么样？”
>
> “我并不在看茶叶，我只觉得这触鼻的桂花香气，实在可爱得很。”
>
> “桂花吗？这茶叶里的还是第一次开的早桂，现在在开的迟桂花，才有味哩！因为开得迟，所以日子也经得久。”
>
> “是的是的，我一路上走来，在以桂花著名的满觉陇里，倒闻不着桂花的香气。看看两旁的树上，都只剩了一簇一簇的淡绿的桂花托子了，可是到了这里，却同做梦似的，所闻吸的尽是这种浓艳的气味。老翁，你大约是已经闻惯了，不觉得什么吧？我……我……”(35)

在“我”与翁则生的喝茶聊天中，作者十分巧妙而自然地再次提到桂花香气。而在翁则生关于迟桂花的一席谈话中，“我”心里的谜底也终于解开了。原来“我”之前所闻到的撩人香气并非是一般的桂花香气，而是一种迟桂花的浓艳香气。在翁则生对迟桂花的一段评价中，作者巧妙地引出了小说的主题意趣：因为桂花开得迟，所以日子也经得久。显然，这已经不只是对迟桂花香的评价了，而是借浓艳的迟桂花香味来表征小说的主题思想。

（4）为了进一步点明小说故事的主题意趣，作者再一次用迟桂花的比喻来给翁则生的新婚道喜。当“我”在翁则生的喜酒席上为新郎新娘的婚礼祝辞时，小说写道：

> “则生前天对我说，桂花开得愈迟愈好，因为开得迟，所以经得日子久，现在两位的结婚，比较起平常的结婚年龄来，似乎是觉得大一点了，但结婚结得迟，日子也一定经得久。明年迟桂花开的时候，在这两株迟桂花的中间，总已经有一枝早桂花发出来了。我们大家且等着，等到明年这个时候，再一同来吃他们的早桂的喜酒。”(36)

这样，在翁则生的婚宴上，作者用迟桂花来比喻翁则生晚来的婚姻，从而在小说的叙事线条上，以明喻的方式点出了小说的主题意趣。总之，在小说《迟桂花》中，作者主要是通过自然风景描写和生活场景展示的方式营造了迟桂花的象征意象，并在明喻和隐喻两个层面上点化小说故事的主题意味。

二、参与情节组构

小说中的环境是相对独立的叙事要素。所以，作者通常会在小说情节之外来描写小说环境，从而使环境描写成为小说写作中的非情节事件。但是，小说故事是一个有机的整体，小说中的环境并不必然地与小说情节无关。相反，作者不仅可以将环境因素充当非情节性的小说事件，以间接的方式为小说中的故事情节营造叙事氛围、叙事意象或叙事主题，而且能够使环境描写的要素直接地纳入到小说情节之中，使小说中的环境描写因素成为情节性事件，进而参与小说情节的组构。

1．用环境因素来制造小说中的情节性事件 。其特点是，小说中的环境不再是小说故事中的非情节性因素，而成为一种情节性的事件，直接或间接地参与小说情节的组构。

例如，《三国演义》第二十一回“曹操煮酒论英雄”。当时，汉献帝生怕位居丞相的曹操日后会蓄意篡权，就秘密下诏谋杀曹操。董承星夜来到刘备驻地，联络刘备聚义图谋。为了蒙蔽曹操，刘备经常在自己的后园种菜，以韬晦之计择机而行。不料有一天，曹操派手下邀请刘备。当曹操与刘备一起青梅煮酒，谈论当世英雄的时候，小说写道：

> （曹操与刘备）酒至半酣，忽阴云漠漠，骤雨将至。从人遥指天外龙挂，操与玄德凭栏观之。操曰：“使君知龙之变化否？”玄德曰：“未知其详。”操曰：“龙能大能小，能升能隐；大则兴云吐雾，小则隐介藏形；升则飞腾于宇宙之间，隐则潜伏于波涛之内。方今春深，龙乘时变化，犹人得志而纵横四海。龙之为物，可比世之英雄。玄德久历四方，必知当世英雄。请试指言之。”玄德曰：“备肉眼安识英雄？”操曰：“休得过谦。”玄德曰：“备叨恩庇，得

仕于朝。天下英雄，实有未知。”操曰：“既不识其面，亦闻其名。”玄德曰：“淮南袁术，兵粮足备，可为英雄？”操笑曰：“冢中枯骨，吾早晚必擒之！”玄德曰：“河北袁绍，四世三公，门多故吏；今虎踞冀州之地，部下能事者极多，可为英雄？”操笑曰：“袁绍色厉胆薄，好谋无断；干大事而惜身，见小利而忘命；非英雄也。”玄德曰：“有一人名称八俊，威镇九州——刘景升可为英雄？”操曰：“刘表虚名无实，非英雄也。”玄德曰：“有一人血气方刚，江东领袖——孙伯符乃英雄也？”操曰：“孙策藉父之名，非英雄也。”玄德曰：“益州刘季玉，可为英雄乎？”操曰：“刘璋虽系宗室，乃守户之犬耳，何足为英雄！”玄德曰：“如张绣、张鲁、韩遂等辈皆何如？”操鼓掌大笑曰：“此等碌碌小人，何足挂齿！”玄德曰：“舍此之外，备实不知。”操曰：“夫英雄者，胸怀大志，腹有良谋，有包藏宇宙之机，吞吐天地之志者也。”玄德曰：“谁能当之？”操以手指玄德，后自指，曰：“今天下英雄，惟使君与操耳！”玄德闻言，吃了一惊，手中所执匙箸，不觉落于地下。时正值天雨将至，雷声大作。玄德乃从容俯首拾箸曰：“一震之威，乃至于此。”操笑曰：“丈夫亦畏雷乎？”玄德曰：“圣人迅雷风烈必变，安得不畏？”将闻言失箸缘故，轻轻掩饰过了。操遂不疑玄德。(37)

上述引文中，作者将曹操与刘备的对话过程设置在一个阴云密布、骤雨将至的气象环境之中，并分别用“天外龙挂”与“雷声大作”的自然气象引发人物对话的话题，以及掩饰人物行动的契机。所以，我们可以从两方面来分析作者是如何用环境因素制造情节性事件的。

（1）由龙的气象引出人物对话的话题，并由此话题的人物对话中展开小说情节。小说通过曹操之口，将天上之龙的气象比喻人间英雄，并考问刘备对当世英雄的看法。正是天上龙象的自然气象，使曹操有了考问刘备的话题，小说的情节也由此话题而得以自然的发展。于是，曹操谈到了龙（当世英雄）有两种：大龙能兴云吐雾，而小龙则“隐介藏形”，并追问刘备哪些人可称为当世英雄。刘备列举了袁术、袁绍等人，曹操都一一给予否定。可见，作者在用龙的气象引出曹操考问刘备的话题之后，这一小说环境中的自然气象就成为一种情

节性的事件，构成了小说故事中的情节性要素。

（2）借雷声轰鸣来掩饰人物的内心震惊和举止失态，进而使雷声轰鸣的环境因素构成了小说情节发展的动力机制。当曹操对刘备所列举的当世英雄一一否定之后，刘备反问道：那么，有谁能成为当世英雄呢？出乎意料的是，曹操用手指着刘备和自己说道："今天下英雄，惟使君与操耳！"刘备吃了一惊，以为自己的韬晦心机被曹操识破了，惊吓之下，手中的勺子和筷子都掉落地上。这时，恰好雷声大作。于是，刘备一边俯身捡拾起筷子，一边从容地自解道：打雷之声如此之大，居然连手中的筷子也掉了下来。这里，雷声的自然气象也成为一种情节性的事件，作者巧妙地将雷声的自然声响与小说人物的内心惊慌重叠起来，并依此来表现刘备在掩饰自己心机方面的老到和机警。

总之，在曹操与刘备的这个对话场景中，无论是天上挂龙的气象还是雷声大作的震响，都是小说环境中的自然气象。区别在于，前者是间接地参与了小说情节的发展，天上龙象只是人物对话时所选择的话题；后者则直接地成为小说情节链条中的环节，雷声震响不光是一种气象活动，而且也是小说人物行动的契机，刘备正是利用了这一自然气象掩饰了内心的惊恐。因此，作者将这两个自然气象的环境因素用于制造小说的情节性事件，并依此通过人物的行动直接或间接地参与了小说情节的组构。

2．将特定的环境描写作为情节发展的外部动力 。小说人物总是生活在一定的自然和社会环境之中的，自然环境或社会环境中的因素时常会对小说人物的行动产生推进或阻碍的作用。所以，作者经常会将自然或社会环境中的因素用于小说情节发展的外部动力机制，使环境因素成为小说中的情节性事件，并充当小说情节延展中不可缺少的动力机制。

例如，《水浒传》第十回"林教头风雪山神庙"中，作者就是在暴风雪的自然环境中叙述了林冲遭人追杀而逼上梁山的故事。当时，林冲因高俅的陷害而刺配到了沧州后，被牢城营里的人指派去看管军营内的草料场。不料，高俅暗地里派遣陆虞候等人前来，企图杀死林冲。小说写道：

正是严冬天气，彤云密布，朔风渐起，却早纷纷扬扬卷下一天大雪来。那雪早下得密了。

……

大雪下得正紧，林冲和差拨两个在路上又没买酒吃处，早来到草料场外。看时，一周遭有些黄土墙，两扇大门。推开看里面时，七八间草屋做着仓廒，四下里都是马草堆，中间两座草厅。到那厅里，只见那老军在里面向火。

……

只说林冲就床上放了包裹被卧，就坐下生些焰火起来。屋边有一堆柴炭，拿几块来生在地炉里。仰面看那草屋时，四下里崩坏了，又被朔风吹撼，摇振得动。林冲道："这屋如何过得一冬？待雪晴了，去城中唤个泥水匠来修理。"向了一回火，觉得身上寒冷，寻思："却才老军所说五里路外有那市井，何不去沽些酒来吃？"便去包里取些碎银子，把花枪挑了酒葫芦，将火炭盖了，取毡笠子戴上，拿了钥匙，出来把草厅门拽上。出到大门首，把两扇草场门反拽上锁了，带了钥匙，信步投东。雪地里踏着碎琼乱玉，迤逦背着北风而行。那雪正下得紧。

行不上半里多路，看见一所古庙，林冲顶礼道："神明庇佑，改日来烧纸钱。"又行了一回，望见一簇人家，林冲住脚看时，见篱笆中挑着一个草帚儿在露天里。林冲径到店里，主人问道："客人那里来？"林冲道："你认得这个葫芦么？"主人看了道："这葫芦是草料场老军的。"林冲道："原来如此。"店主道："既是草料场看守大哥，且请少坐。天气寒冷，且酌三杯权当接风。"店家切一盘熟牛肉，烫一壶热酒，请林冲吃。又自买了些牛肉，又吃了数杯。就又买了一葫芦酒，包了那两块牛肉，留下些碎银子。把花枪挑着酒葫芦，怀内揣了牛肉，叫声相扰，便出篱笆门，仍旧迎着朔风回来。看那雪，到晚越下得紧了。

……

再说林冲踏着那瑞雪，迎着北风，飞也似奔到草场门口开了锁，入内看时，只叫得苦。原来天理昭然，佑护善人义士。因这场大雪，救了林冲的性命。那两间草厅，已被雪压倒了。林冲寻思："怎地好？"放下花枪、葫芦在雪

> 里。恐怕火盆内有火炭延烧起来，搬开破壁子，探半身入去摸时，火盆内火种都被雪水浸灭了。林冲把手床上摸时，只拽得一条絮被。林冲钻将出来，见天色黑了，寻思："又没把火处，怎生安排？"想起离了这半里路上，有一古庙，可以安身。"我且去那里宿一夜，等到天明，却作理会。"把被卷了，花枪挑着酒葫芦，依旧把门拽上锁了，往那庙里来。入的庙门，再把门掩上，旁边只有一块大石头，掇将过来，靠了门。入得里面看时，殿上坐着一尊金甲山神，两边一个判官，一个小鬼，侧边堆着一堆纸。团团看来，又没邻舍，又无庙主。林冲把枪和酒葫芦放在纸堆上，将那条絮被放开。先取下毡笠子，把身上雪都抖了，把上盖白布衫脱将下来，早有五分湿了，和毡笠放在供桌上，把被扯来盖了半截下身。却把葫芦冷酒提来慢慢地吃，就将怀中牛肉下酒。正吃时，只听得外面哔哔剥剥地爆响，林冲跳起身来，就壁缝里看时，只见草料场里火起，刮刮杂杂的烧着。(38)

上述引文中，作者相继四次写到大风雪。第一次写林冲前往草料场时，"正是严冬天气，彤云密布，朔风渐起，却早纷纷扬扬卷下一天大雪来"。第二次写林冲进入草料场后，"仰面看那草屋时，四下里崩坏了，又被朔风吹撼，摇振得动"。第三次写林冲买酒的来回途中，"那雪正下得紧"，"看那雪，到晚越下得紧了"，"林冲踏着那瑞雪，迎着北风，飞也似奔到草场门口开了锁"。第四次写林冲在草料场内，"那两间草厅，已被雪压倒了"。这四次有关大风雪的环境描写，叙述了林冲进出草料场过程中的自然气候状况。在大雪纷飞中，林冲来到草料场；又因天气寒冷，林冲挑着酒葫芦，离开草料场去酒店买酒驱寒；在风雪中，林冲买酒回到草料场；还是因为雪水浸灭了草料场中火盆内的取暖之火，林冲离开草料场，来到附近的古庙准备暂宿一夜。不仅如此，大雪压塌了草料场内的草棚，又使林冲最后离开了草料场而到山神庙避风雪，于是，林冲才逃过一劫，没有被陆虞侯等人在草料场放的火烧死，以至于小说作者禁不住借全知叙述者之口说出"因这场大雪，救了林冲的性命"。因此，大风雪不仅是小说情节的外部自然环境，而且也成为小说情节发展的外部动力。

3．用环境因素来衔接情节中的不同事件　。小说中的情节是由叙

事线条中的事件连接起来的。作者可以采用多种方式来组接小说情节中的不同事件。其中，用环境因素来连接前后相继的事件也是小说情节的连接方式之一。这里，环境的因素既可以是相同的气候、风景等自然环境，也可以是相同的景物、场景等人文环境和社会环境。

例如，《红楼梦》第二十三回中，当贾宝玉坐在沁芳闸桥底下的石头上，细读起《会真记》剧本时，小说写道：

> 早饭后，宝玉携带了一套《会真记》，走到沁芳闸桥底下一块石上坐着。展开《会真记》，从头细读。正看到“落红成阵”，只见一阵风过，把树上桃花吹下一大半来，落的满身满书满地皆是。宝玉要抖将下来，恐怕脚步践踏了，只得兜了那花瓣，来至池边，抖在池内。那花瓣漂浮在水面，漂漂荡荡，竟流出沁芳闸去了。回头只见地上还有许多。宝玉正踌躇间，只见背后有人说道：“你在这里做什么？”宝玉一回头，却是林黛玉来了，肩上担着花锄，上挂着纱囊，手内拿着花帚。宝玉笑道：“好，好，来把这个花扫起来，撂在那水里。我才撂了好些在那里呢。”林黛玉道：“撂在那水里不好。你看这里的水干净，只一流出去，有人家的地方脏的臭的混倒，仍旧将花糟蹋了。那犄角上我有一个花冢。如今把他扫了，装在这绢袋里，拿土埋上，日久不过随土化了，岂不干净。”(39)

上述引文中，“只见一阵风过，把树上桃花吹下一大半来，落的满身满书满地皆是”一句，表面上看，只是小说的环境描写。然而在叙事功能上，这一环境描写的成分却是小说中的情节性事件。这里，风吹桃花洒满地面已经不再是简单的环境因素，而且也成为情节中相继事件的联系枢纽。一方面，因为风吹桃花洒满地面，所以，小说叙述了贾宝玉的惜花行动，贾宝玉捧起地上的花瓣放入河水之中；另一方面，因为桃花洒满地面，所以，小说叙述了林黛玉的葬花行动，林黛玉扛着花锄，将花瓣装入绢袋，想要葬于花冢。因此，风吹桃花洒满地面的环境描写因素，是小说情节发展链条中的必要环节，并且是小说中的情节性事件，贾宝玉的惜花行动和林黛玉的葬花行动便是由这一环境因素而得以引出和衔接的。倘若仔细阅读的话，我们也可以从中感觉到，作者借助于这一环境因素，通过宝玉惜花和黛玉葬花的

人物行动，十分含蓄地暗示出两位年轻恋人心灵深处共通的习性和心声。鲜花是纯洁的，即使飘落地上的花瓣，也是洁净之物，所以，贾宝玉怕踩坏了，将地上的花瓣收拾起来放入河水，而林黛玉则怕流到脏的臭的水面后，糟蹋了花的纯洁，因而想把这些飘落的花瓣安葬入土。

三、预示情节发展

为了造成小说叙述中的预感和悬念等叙事期待，作者往往会用各种方法，在小说故事中引入一些预示小说情节的突变或发展的事件。其中，用环境描写来预示小说情节的变化和发展便是基本方法之一。根据环境描写因素与小说情节的关系，我们将从主要情节与次要情节两个层面，分析作者如何用环境描写因素预示小说情节的发展或突变。

1．用环境描写来设置小说情节突变的预兆　。作者在小说的主要情节线索上描写环境，使环境因素成为一种预示小说情节突变的情节性事件。

例如，都德的小说《最后一课》，当小说主人公“我”进入校园之后，小说写道：

> 平时，一开始上课！总有一片闹声从学校传到街上，课桌开呀，关呀，大家一起朗读课文呀，必须双手捂上耳朵才能学得好些，还有老师那把粗大的尺子敲桌子的声音：
>
> “肃静！”
>
> 我本想借这一片闹声坐上我的凳子以免被人看见，但是，也巧了，这一天，到处都安安静静，就像星期天的早晨。我从窗户往里瞧，看见我的同学们已经整整齐齐坐在自己的座位上，阿迈尔先生腋下夹着那把吓人的尺子走过来走过去。不得不在一片寂静中推门走进去了！你们想想我该多么脸红，多么害怕！(40)

在上述引文中，作者通过小说中的“我”进入学校和教室时的场景描写，给小说未来情节的突变预设了一种叙事氛围，而这个场景描写

又是小说主要情节线索中的情节性事件。在小说主人公“我”的记忆中，学校开始上课时，教室里总是会传出各种喧闹声。但是，在小说故事里的那一天，学校里却显得非常安静。在小说故事中，这个安静的校园环境被设置在小说的主要情节之中，是小说主要情节中的事件，并且又是小说主人公“我”在进入教室过程中所感受到的，因而又是小说中的情节性事件。虽然，校园内安静的环境本身并不是情节性的事件，然而，作者并没有对此作纯客观的描写，而是从“我”的感觉发现，以及“我”进入教室的过程中加以叙述，从而使之成为小说主要情节线上的情节性事件。恰恰是这个与往常不同的校园环境，又预示了小说情节的发展方向：“我”的最后一课中将要发生非同寻常而又令人难忘的故事。

2．用环境描写来暗示人物关系或人物命运的危机　。在环境描写中隐含着某种人物关系和命运的预兆。例如，在《德伯家的苔丝》中，作者就用午后公鸡对着克莱鸣叫的事件，设置了一个预示小说情节发展的次情节性环境因素。一天下午，苔丝和克莱在教堂举行完婚礼后，准备离开奶牛场。当他俩在向奶牛场员工和老板夫妇告别的时候，小说写道：

> 忽然一声鸡鸣，打破了寂静。原来有一只红冠子、白翎毛的公鸡，飞到房前的栊篱上，离他们不到几码远，朝着他们叫了一声，起初声音很高，一直钻到他们的耳鼓里，后来慢慢低微，像岩石山谷里的回声一般。
>
> “哦？”老板娘说。“过午晌还有鸡叫！”
>
> 场院的栅栏门旁，站着两个工人，给他们把门开着。
>
> “这可不吉祥，”这一个悄悄地对那一个说，却没想到，这句话，小栅栏门前那群人也能听见。
>
> 公鸡一直朝着克莱，又叫了一声。
>
> “呃！”老板说。
>
> “这个公鸡真讨厌，”苔丝对她丈夫说。“快叫车夫赶着车走吧。再见，再见！”
>
> 公鸡又叫了一声。
>
> ……(41)

虽然，苔丝和克莱离开奶牛场是小说中的次要情节，作者完全可

以用讲述的方式一笔带过，而不是用上述的展示方式，将两人离开奶牛场中的各种事件串联成一个叙事序列，形成一段小说故事中的次要情节。因此，午后公鸡鸣叫是这一次要情节中的环境描写因素，并且是一个情节性的事件，午后公鸡鸣叫与小说人物的行动之间构成了一种情节性关系。作者之所以要在苔丝和克莱新婚之初的小说情节中设置这个次要的情节，并在这个次要情节中插入午后公鸡鸣叫的环境因素，显然不是出于小说叙事线条上的需要。因为删除这个次要情节，并不有损于小说故事情节的承继和延续。所以，这个次要情节的叙述，以及在次要情节中描写午后公鸡对着克莱鸣叫的事件，其实作者是要借此环境描写来预示小说中人物关系的危机。当时，苔丝与克莱已经办完婚礼，成了一对新婚夫妇。可是，苔丝曾因亚雷的奸污而失节的往事，却一直缠绕着苔丝，在成为克莱的新娘之前、之中和之后，苔丝的内心总是被这段不幸的往事煎熬。那么，苔丝是否有勇气向克莱说出自己失节的事情；克莱是否能够摆脱这个不幸的遭遇，接受苔丝；苔丝和克莱的爱情是否能够经受住考验？……所有这些在当时都还是个不确定的谜。于是，在苔丝和克莱离开奶牛场的次要情节线索中，作者引入了午后公鸡对克莱鸣叫的事件，并通过小说中人物的对话，对这个情节性事件设置了一个不祥的预兆。

总之，环境与情节是小说中既互相独立又密切相关的两个叙事要素。我们从设置叙事基调、参与情节组构和预示情节发展三个方面，较为具体地分析了环境与情节之间的相关性表现。从小说写作技巧上看，作者将环境的要素与情节要素结合起来，既可以使小说情节中的事件得以生动而详细的展示，又能够在小说环境的描写中引入一些情节性的动力和张力。因此，小说中的环境描写可以构成情节性事件，同时，小说中的情节和事件也因环境因素的渗入而被赋予了感性的氛围和意象的意味。

第四节　环境描写习题

一、什么是环境描写的感知层？分别用视觉、听觉、嗅觉、触觉等感知方式描写环境。

二、如何区分环境感知描写中的由外入内式与由内出外式？在第

一人称与第三人称的小说开始时，分别运用这两种环境描写方式。

三、如何用动静手法描写景象？分别用静态和动态手法描写小说中的景象。

四、如何将人物对话作为环境描写的手段？分别用直接引语与间接引语的形式，在人物对话中描写小说景象。

五、什么是环境描写的意象层？分别用对比、重复、隐喻和象征方式描写小说中的意象。

六、如何根据人物的心理活动描写环境？从人物的情绪出发，描写其眼中所见的环境；或者从环境描写展示人物的情感与意识。

七、小说环境与人物身份和习性有何关系？用特定的环境描写来表现人物的身份或习性。

八、小说中的环境描写与情节之间有何关系？分别从预示、衔接或推动情节的角度描写环境。

---

(1) 鲁迅：《风波》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，第1卷，第491页。

(2) 鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，第2卷，第5页。

(3) 福楼拜：《包法利夫人》，人民文学出版社，1958年版，第203页。

(4) 同上，第321页。

(5) 艾·丽·伏尼契：《牛虻》，李俍民译，中国青年出版社，1953年，第1页。

(6) 鲁迅：《伤逝》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第113页。

(7) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第61页。

(8) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第67页。

(9) 海明威：《杀人者》，载《海明威文集·短篇小说全集》（上册），陈良廷译，上海译文出版社，1995年，第313～314页。

(10) 鲁迅：《孔乙己》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第459页。

(11) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1101页。

(12) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1108页。

(13) J.希利斯·米勒：《小说与重复》，王宏图译，天津人民出版社，2008年，第141页。

(14) 张爱玲：《金锁记》，载《张爱玲作品集》，北岳文艺出版社，2001年，第64页。

(15) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第171页。

(16) 哈代：《德伯家的苔丝》，张谷若译，载《哈代文集》（5），人民文学出版社，2004年，第319页。

(17) 鲁迅：《在酒楼上》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第25页。

(18) 哈代：《德伯家的苔丝》，张谷若译，载《哈代文集》（5），人民文学出版社，2004年，第100页。

(19) 列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列尼娜》，周扬译，人民文学出版社，1978年，上卷，第456页。

(20) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第118页。

(21) 鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第502～504页。

(22) 鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第510页。

(23) 杰克·伦敦：《马丁·伊登》，第2版，贾文浩、贾文渊译，北京燕山出版社，2006年，第1页。

(24) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第67～68页。

(25) 艾·丽·伏尼契：《牛虻》，李俍民译，中国青年出版社，1953年，第13页。

(26) 鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第5页。

(27) 罗贯中：《三国演义》，齐烟校点，齐鲁书社，2007年，第480页。

(28) 契诃夫：《契诃夫小说全集》，汝龙译，上海译文出版社，2000年，第10集，第258页。

(29) 契诃夫：《契诃夫小说全集》，汝龙译，上海译文出版社，2000

年，第10集，第260页。

(30) 鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第501页。

(31) 鲁迅：《药》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第463、470页。

(32) 关于迟桂花在隐喻性点化叙事主题方面，可参阅本书第六章第三节的《迟桂花》中主人公“我”的含混声音。

(33) 郁达夫：《迟桂花》，载乐齐主编《郁达夫小说全集》，中国文联出版公司，1996年，第706页。

(34) 郁达夫：《迟桂花》，载乐齐主编《郁达夫小说全集》，中国文联出版公司，1996年，第708页。

(35) 同上，第711页。

(36) 郁达夫：《迟桂花》，载乐齐主编《郁达夫小说全集》，中国文联出版公司，1996年，第726页。

(37) 罗贯中：《三国演义》，齐烟校点，齐鲁书社，2007年，第106～107页。

(38) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，第2版，人民文学出版社，2007年，上卷，第132～135页。

(39) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第240页。

(40) 都德：《最后一课》，载《都德小说选》，刘芳译，人民文学出版社，2010年，第70页。

(41) 哈代：《德伯家的苔丝》，张谷若译，载《哈代文集》（5），人民文学出版社，2004年，第305页。

第五章　视角调控

在小说写作的故事虚构活动中，有一个视角调控的问题。作者总是要通过叙述主体站在一定的位置和角度来叙述小说故事，而小说中的情节、人物和环境又需要通过特定的叙事视角呈现出来。所以，叙事视角就成了小说写作的基本叙事要素，而视角调控也成为基础性的小说写作技巧。正如热奈特所言，写作小说时，作者要对小说故事中的全部内容进行某种选择，选择的工具是个确定的焦点，如同瓶子的细颈那样，它只让小说叙述情景允许的内容通过，而剔除那些不适合的东西。为此，热奈特用“聚焦”一词取代“视角”，意指小说叙述主体对于叙事视野的限制。[(1)] 也就是说，写作小说时，作者会根据小说情景的需要而“过滤”掉故事素材中的某些内容，并授权叙述主体将作者所“聚焦”的那些内容写入小说作品之中。我们将这种叙事“聚焦”称为叙事视角，而把作者在小说中运用叙事视角的写作技巧称作视角调控。

第一节　客观视角与主观视角

小说中的叙事视角首先是个叙述主体所采取的位置和角度的问题，是叙述者运用其视听等感觉器官观察和感知对象的方位和视点。但是，在小说写作的时候，作者往往会在叙事视角中表现出叙述者的叙事意向，以及叙述者的感知方式、感知判断和感知评判。因此，从叙事意向上，我们将小说中的视角调控形态氛围主观视角与客观视角。

一、客观视角

客观视角是一种由客观化的叙事感知和非评价性的叙事态度所构成的叙事意向。视角调控上表现为，作者在叙述主体与被叙述对象之间设置一定的叙事距离，并悬置起叙述主体的主观性叙事判断，将叙

事视角限制于叙述主体直观或客观的事实感知之中，从而使被叙述的对象呈现为客观而独立的叙事形态。

1．全知叙述者的客观视角　。在第三人称小说中，作者可以授权给一个全知叙述主体来叙述整个小说故事。由于全知叙述者不仅能够站在小说故事之上，用上帝一样的全方位视角来叙述小说中的情节、人物和环境，而且能够摆脱小说人物的思想感情和主观判断，以一种客观而超然的视野叙述小说故事。因此，全知叙述者的客观视角是一种游离于小说故事外部的叙事视角。

例如，在小说《边城》中，作者经常用全知叙述者的客观视角，描写边城的自然地理环境，介绍边城人的生活方式和风土人情。小说的第二部分开篇写道：

> 茶峒地方凭水依山筑城，近山一面，城墙俨然如一条长蛇，缘山爬去。临水一面则在城外河边留出余地设码头，湾泊小小篷船。船下行时运桐油、青盐、染色的五棓子。上行则运棉花、棉纱以及布匹、杂货同海味。贯串各个码头有一条河街，人家房子多一半着陆，一半在水，因为余地有限，那些房子莫不设有吊脚楼。河中涨了春水，到水脚逐渐进街后，河街上人家，便各用长长的梯子，一端搭在自家屋檐口，一端搭在城墙上，人人皆骂着嚷着，带了包袱、铺盖、米缸，从梯子上进城里去，等待水退时，方又从城门口出城。[(2)]

上述引文中，作者站在一个全知叙述者的角度，并以客观视角的方式描绘了一幅具有浓厚山区特色的边城图画：茶峒山城依山凭水，近山城墙蜿蜒如长蛇，临水的码头上泊着小小篷船，来来往往运送货物。而有一条街贯串各个码头，取名河街。河街上的房屋一半着陆，一半在水，都设有吊脚楼。全知叙述者超越了小说中的角色，几乎用一种全景式的视角，纪实性地描述了茶峒边城的城市风景。

2．小说人物的客观视角　。虽然，小说中的人物通常会从特定的位置和角度来叙述小说中的事件，并会用自己的感知判断来叙述被聚焦的对象。但是，当作者只是从叙述主体的事实感知而不是感知评判上叙述事件的时候，就使小说人物具有了客观视角的叙事意向。

例如，在小说《药》中，作者较多地用小说人物的客观视角来叙

述故事。当老栓半夜去为儿子买人血馒头的途中，看到丁字街头围着一群人时，小说写道：

> 老栓也向那边看，却只见一堆人的后背；颈项都伸得很长，仿佛许多鸭子，被无形的手捏住了的，向上提着。静了一会，似乎有点声音，便又动摇起来，轰的一声，都向后退；一直散到老栓立着的地方，几乎将他挤倒了。[3]

上述引文是作者从小说人物的角度描写的小说场景。这里，小说只是叙述了老栓走在街上所耳闻目睹的现实场面。虽然，作者不仅展示了小说人物对小说场景的事实感知，而且也反映其在感知现实场景时的瞬间联想：那群围着的人，仿佛许多鸭子被无形的手提着颈项。但是，老栓的这个联想来源于普通人的生活经验，并不带有小说人物的主观心理特性。并且，就小说人物老栓而言，这个提着鸭子颈项的场景联想只是一种客观的感知判断，并不包含小说人物对眼前场景的感知评判。[4] 从这个意义上说，这是一种小说人物的客观视角。

3．第一人称主人公的客观视角　。在第一人称小说中，作者主要是通过“我”的叙事视角来叙述小说故事，因而能使主人公“我”与小说故事之间建立某种较为密切的关系，但是，作者仍然可以使用客观视角的方式，叙述主人公“我”的所见和所闻。

例如，小说《孔乙己》是第一人称的小说。作者是通过鲁镇酒店的伙计“我”来叙述孔乙己的故事。当“我”最初回忆起孔乙己时，小说写道：

> 孔乙己是站着喝酒而穿长衫的唯一的人。他身材很高大；青白脸色，皱纹间时常夹些伤痕；一部乱蓬蓬的花白的胡子。穿的虽然是长衫，可是又脏又破，似乎十多年没有补，也没有洗。他对人说话，总是满口之乎者也，教人半懂不懂的。因为他姓孔，别人便从描红纸上的“上大人孔乙己”这个半懂不懂的话里，替他取下一个绰号，叫做孔乙己。[5]

上述引文中，有关孔乙己的衣服穿着、说话习惯和绰号由来等都是作者从主人公“我”的叙事视角中叙述的。不过，作者主要是叙述了“我”对孔乙己人物形象的事实感知。虽然，小说是从酒店伙

计“我”的角色视野中叙述了“我”对孔乙己的某些感知判断，如，站着而穿长衫的唯一的人；时常夹着些伤痕的脸；又脏又破的长衫；说起话来总是满口之乎者也，等等。但是，这些感知判断主要也是“我”对孔乙己的客观判断，没有表现出“我”的主观感知评判。 (6) 所以，对于小说主人公“我”来说，作者主要是采用客观视角来介绍孔乙己的。

二、主观视角

在主观视角中，作者在叙述主体的叙事意向中投射了主观化的感知和个性化的评判。一般地讲，叙述主体在观察事物的过程中总是会带有一定的主观意向，但是，主观视角不仅表现为叙述主体的主观感知行为，而且表现出叙述主体特有的感知评判。也就是说，在主观视角的视角调控方式中，作者不光可以表现小说人物看到和感知到了什么，并且，在人物的叙事感知中展现该人物对被感知对象的主观化感知判断和个性化感知评判。

1．展现人物的主观化感知判断　。在观察和感知对象的时候，小说人物将自己的感知意向移植到被感知的对象之中，或者在感知媒介中运行经验性的感知判断，从而在叙事视角中构成了一种主观化的感知判断。这种主观化的感知判断表现为感知意向上的主观化和感知媒介上的主观化。

（1）感知意向上的主观化。叙事视角侧重于感知意向上的主观取向，表现出人物在小说情景中所特有的叙事感知。

例如，《红楼梦》第四十一回“刘姥姥醉卧怡红院”中，作者从小说人物的情景化感知意向中，表现刘姥姥醉后的视感知判断。当刘姥姥在大观园内的宴席上喝醉了酒，一个人走进怡红院时，小说写道：

> （刘姥姥）于是进了房门，只见迎面一个女孩儿，满面含笑，迎了出来。刘姥姥忙笑道：“姑娘们把我丢下了，要我碰头碰到这里来。”说了，便撞到板壁上，把头碰的生疼。细瞧了一瞧，原来是幅画儿。刘姥姥自忖道：“原来画儿有这样活凸出来的。”一面想，一面看，一面又用手摸去，却是一色平的，点头叹了两声。一转身，方得了一个小门，门上挂着葱绿撒花软帘。刘姥姥掀帘进去，抬头一看，只见四面墙壁，玲珑剔透，琴剑瓶炉皆贴在墙上，锦

笼纱罩，金彩珠光，连地下踩的砖，皆是碧绿凿花，竟越发把眼花了。找门出去，那里有门，左一架书，右一架屏。刚从屏后得了一门，才要出去，只见他亲家母也从外面迎了进来。刘姥姥诧异，忙问道："亲家母，你想是见我这几日没家去，亏你找我来。那一位姑娘带你进来的？"他亲家只是笑，不还言。刘姥姥笑道："你好没见世面，见这园子里的花好，你就没死活带了一头。"他亲家也不答应。便忽然想起："常听见大富贵人家有一种穿衣镜，这别是我在镜子里头呢罢。"说毕，伸手一摸，再细一看，可不是四面雕空紫檀板壁，将这镜子嵌在中间。(7)

上述引文中，作者从刘姥姥的角度叙述其进入怡红院的过程。因为当时的刘姥姥正处于醉酒之后的叙事情景之中。所以，作者在叙事视角中具体地展示了刘姥姥在叙事感知上的迷糊和幻觉。刘姥姥先是将挂在墙上的画误以为是一个满面含笑的丫鬟，后来又把自己在穿衣镜中的映像当做是自己的亲家，甚至还不时地对着画和镜子说话。由此可见，刘姥姥的感知意识沉浸在一种非理性的或不清醒的状态之中，因而会有非同寻常的感知幻觉。这不仅使刘姥姥的叙事视角中反映其特殊叙事情景中的感知行为，而且也在独特的感知行为中表露出某种主观化的感知意向。

又如，《红楼梦》第八十六回"寄闲情淑女解琴书"中，作者以触景生情的方式叙述林黛玉的视知觉感受。当丫鬟送来一盆兰花时，林黛玉凝视着眼前的兰花，不禁感怀起自己的身世来。小说写道：

只见秋纹带着小丫头捧着一小盆兰花来，说："太太那边有人送了四盆兰花来，因里头有事没有空儿玩他，叫给二爷一盆，林姑娘一盆。"黛玉看时，却有几枝双朵儿的。心中忽然一动，也不知是喜是悲，便呆呆的呆看。那宝玉此时却一心只在琴上，便说："妹妹有了兰花，就可以做猗兰操了。"黛玉听了，心里反不舒服。回到房中，看着花，想到"草木当春，花鲜叶茂；想我年纪尚小，便像三秋蒲柳。若是果能随愿，或者渐渐的好来；不然，只恐似那花柳残春，怎禁得风催雨送"。想到那里，不禁又滴下泪来。紫鹃在旁看见这般光景，却想不出缘故来：方才宝玉在这里那么高兴，如今好好的看花怎么又伤起心来。(8)

上述引文中，林黛玉看着兰花，先是为几枝双朵儿而感到又喜又悲，后又想到自己年纪尚小，担心自己似“花柳残春”，不禁流下泪来。这里，作者在林黛玉面对兰花而抒发的所感所想中，深刻地反映了小说人物特有的个人经历和生活性情。幼年失去母爱的林黛玉，离开了父亲，只身来到贾府后，总有一种寄人篱下的切身感受，而虚弱多病的身子和独立倔强的个性又使林黛玉养成了一种多愁善感的性情。所以，当林黛玉看到盆景中的兰花时，一方面为成双作对的花朵儿而感到欣喜，表现了林黛玉内心深处的少女情怀，寄托了她对贾宝玉的爱情愿望；另一方面又为自己年幼多病而伤感垂泪，展示了林黛玉不幸的个人经历和孤独的生活性情，以及由此引发的自我感伤。由此可见，作者在林黛玉对花感怀的主观视角中，不仅表现了小说人物触景生情的伤感，而且在人物的情景化感怀中展示了其独特的生活经历和社会身份。

（2）感知媒介上的主观化。叙事视角侧重于视听等感知媒介上的主观叙事感知判断。其特点是，小说人物不仅把自己的感觉器官用作感知判断的工具，而且将个人特有的感知经验引入该感知媒介之中，使感知媒介本身折射出该人物独特的经验性感知判断。

例如，《红楼梦》第八十一回“占旺相四美钓游鱼”中，作者将小说人物特有的听觉经验呈现于人物的听觉感知之中，从而使听感知媒介表现了该人物主观化的感知判断。一天午后，贾宝玉独自走出怡红院，来到藕香榭，远远的只见几个人在栏杆上靠着，有几个小丫头蹲在地上找东西。贾宝玉并不知道这些人在干什么，于是便轻轻地走到假山背后，竖起耳朵细听起她们的谈话声音。小说写道：

> 宝玉轻轻的走在假山背后听着，只听一个道：“看他浮上来不浮上来。”好似李纹的语音。一个笑道：“好，下去了。我知道他不上来的。”这个却是探春的声音。一个又道：“是了，姐姐你别动，只管等着，他横竖上来。”一个又说：“上来了。”这两个是李绮邢岫烟的声儿。宝玉忍不住拾了一块小砖头往那水里一撂。咕咚一声，四个人都吓了一跳，惊讶道：“这是谁这么促狭，吓了我们一跳？”宝玉笑着从山子后直跳出来，笑道：“你们好乐啊！怎么不叫我一声儿？”探春道：“我就知道再不是别人，必是二哥哥

这样淘气。没什么说的，你好好儿的赔我们的鱼罢。刚才一个鱼上来，刚刚儿的要钓着，叫你吓跑了。”(9)

在上述引文中，作者完全是从贾宝玉的听觉感官来叙述的。贾宝玉并没有看清楚四个正在河边钓鱼的人，而是站在假山背后，凭借着自己对四人语音的听觉经验，从人物对话的语音中判断出这四人是李纹、探春、李绮和刑岫烟。虽然，这是一种事实取向的感知判断，贾宝玉用自己的耳朵明白无误地判断出正在河边钓鱼的四个人的姓名。然而，作者并没有将贾宝玉的听感知表现为感官上的直觉感知，而是在这一感知判断中引入了人物特有的语音识别的经验。也就是说，这种听感知判断是贾宝玉特有的，并不是普通人所能具备的，因而展现了感知媒介上的主观化特性。

2．表达人物的个性化感知评判　。在主观视角中，作者既可以从叙述主体的感知方式上表现其主观化的叙事感知判断，也能够在感知评判上展示其特有的身份、性格等特性，这就形成了一种个性化感知评判的主观视角。

例如，《阿Q正传》中，鲁迅经常从阿Q的角度来叙述小说中的事件，并且在阿Q的叙事意向中展现其精神胜利法的性格特质。当阿Q有剩余的小钱时，也时常会到赌摊去押牌宝，有一回居然赢了。小说写道：

> 这是未庄赛神的晚上。这晚上照例有一台戏，戏台左近，也照例有许多的赌摊。做戏的锣鼓，在阿Q耳朵里仿佛在十里之外；他只听得桩家的歌唱了。他赢而又赢，铜钱变成角洋，角洋变成大洋，大洋又成了叠。他兴高采烈得非常：
>
> “天门两块！”
>
> 他不知道谁和谁为什么打起架来了。骂声打声脚步声，昏头昏脑的一大阵，他才爬起来，赌摊不见了，人们也不见了，身上有几处很似乎有些痛，似乎也挨了几拳几脚似的，几个人诧异的对他看。他如有所失的走进土谷祠，定一定神，知道他的一堆洋钱不见了。赶赛会的赌摊多不是本村人，还到哪里去寻根底呢？
>
> 很白很亮的一堆洋钱！而且是他的——现在不见了！

说是算被儿子拿去了罢，总还是忽忽不乐；说自己是虫豸罢，也还是忽忽不乐：他这回才有些感到失败的苦痛了。

但他立刻转败为胜了。他擎起右手，用力的在自己脸上连打了两个嘴巴，热剌剌的有些痛；打完之后，便心平气和起来，似乎打的是自己，被打的是别一个自己，不久也就仿佛是自己打了别个一般，——虽然还有些热剌剌，——心满意足的得胜的躺下了。(10)

在上述引文中，叙事视角来自于小说人物阿Q，叙述的内容也是阿Q的所见、所闻、所想和所做。不仅如此，作者通过小说人物的叙事视角展示了该人物的性格特点。阿Q在赌摊上赢了钱，却又被人抢走了所有的赌资。这原本是件失败的事情，然而阿Q的反映和处理却表现得十分怪诞而不可理喻。虽然，对于自己的赌资被抢这件事，阿Q最初也感到了失败的苦痛，但是，在稍感失败的苦痛之后，阿Q却立刻又转败为胜。令人哭笑不得的是，阿Q的转败为胜居然是用自己的右手连打了自己两个嘴巴。因此，作者不仅是从阿Q的角度叙述了阿Q的赌资被抢的事件，而且也在这一事件的评判和处置中展示了阿Q特有的情感和意识活动。当阿Q以打自己嘴巴的自虐方式，用脸上的疼痛来消除自己心里失败的苦痛后，便心平气和起来，最后是“心满意足的得胜的躺下”。这里，用自打嘴巴的方式来对待自己的赌资被抢事件，以及由此转败为胜的心理体验，既表现了阿Q对于这些事件的感知评判和行动处理，又展示了阿Q性格中虚狂自大的精神胜利法的特征。也就是说，作者不只是通过阿Q的角度来叙述小说中的事件，并且也展现了阿Q在感知和处理这些事件时所表现出的个性化价值判断。

总之，主观视角与客观视角是叙事意向上的两种小说叙事视角类型。从写作技巧上讲，主观视角的特点表现为，作者不仅可以从小说人物具体的位置和角度来叙述小说故事，在小说叙述中引入叙述主体的情绪、情感、思想、观念，以及对于被叙述的人或事所表现出的叙事判断和叙事评判等，而且能在叙述主体与叙述对象的互动过程中，缩短叙述主体与读者的距离，使读者能深入到人物的眼光和意识之中，切身地体验到人物的叙事感知和叙事评价。与此相反，客观视角却侧重于事实感知判断的叙事意向，作者通过叙述主体与叙述对象之

间的间隔、疏远等方式，拉大读者与叙述主体之间的阅读距离，使读者站在一个客观的位置和角度，感知和理解被叙述出来的事件、人物和环境。因此，从叙事意向上看，主观视角是将读者纳入叙述主体的叙事眼光、叙事情感和叙事判断中阅读小说故事的叙事视角，而客观视角则是要求读者用自己的叙事感知和叙事判断来解读小说故事。

第二节　外视角与内视角

在小说写作中，叙事视角既是一个叙述主体的叙事意向问题，也是一个被叙述对象的视角呈现问题。也就是说，小说的视角调控不仅涉及叙述主体的叙事感知和叙事判断的叙事意向问题，而且也体现为被叙述对象如何在叙事视角中展示的问题。这就需要我们将视角调控的分析角度从叙述主体转到叙述对象，从被叙述对象的视角呈现方式上，将视角调控的形态分为外视角与内视角。

一、人物塑造上的内外视角

在塑造人物时，作者往往会根据叙事情景的需要，采取两种不同的视角调控方式。一是在外部视角中呈现人物的外部状貌或外在行动；二是在内部视角中呈现人物内心的意识或无意识的活动。这就在人物塑造上形成了两种视角调控的形态：外视角与内视角。

1．显示人物外部状貌和外在行动的外视角　。在用外视角呈现小说人物的时候，作者只是在叙事视角中展示了被聚焦人物的外在状貌和外部行动，并不揭示其内心的思想情感。

（1）外视角中描写人物的外部状貌。作者用外部直观的感知方式描绘小说人物的容貌、服饰和神态等，而没有将视角探入人物的内心活动，从而在叙事视角中呈现出来的是被聚焦人物的外部状貌。

例如，《红楼梦》第三回中，林黛玉初进荣国府，当贾母见了林黛玉后，吩咐姑娘们不必上学，于是，林黛玉看到有三个姊妹走进了房内。小说写道：

> （林黛玉）只见三个奶嬷嬷并五六个丫鬟，簇拥着三个姊妹来了。第一个肌肤微丰，合中身材，腮凝新荔，鼻

腻鹅脂，温柔沉默，观之可亲。第二个削肩细腰，长挑身材，鸭蛋脸面，俊眼修眉，顾盼飞神，文采精华，见之忘俗。第三个身材未足，形容尚小。其钗环裙袄，三人皆是一样的装饰。黛玉忙起身迎上前来见礼，互相厮认过，各归坐，丫鬟们斟上茶来。(11)

在上述引文中，作者是从林黛玉的角度叙述了三个姊妹进入房间时的穿着和容貌。虽然，在小说人物的仪表神态中，作者也叙述了林黛玉的叙事判断，如，“观之可亲”、“见之忘俗”等。但是，这些视知觉中产生的叙事判断只是林黛玉对被叙述对象的外部状貌的主观评判，而不是被叙述人物的内心活动。小说并没有在叙事视角中呈现出这三个姊妹的内心想法，甚至也没有提及她们的姓名。也就是说，作者只是从外观上展示被聚焦人物的身材、穿着和仪表，以及林黛玉个人对这些人物外表的主观判断。因此，这是一种展示小说人物外部状貌的外视角。

（2）外视角中展示人物的外在行动。作者将叙事视角对准了小说人物的外在行动，并根据其行动变换叙述角度，从而使小说的叙事视角仅仅呈现着被聚焦人物的外在行动，却没有揭示其内在的思想情感。

例如，《水浒传》第七回“花和尚倒拔垂杨柳”中，鲁智深来到大相国寺后，做起了院内管菜园的菜头。当地的一些浪子窃贼被鲁智深镇服后，便买酒杀猪来给鲁智深请客。一天，鲁智深正与这些浪子泼皮们喝酒兴头上，只听见门外传来老乌鸦的叫声。众人以为老乌鸦整天的叫不吉利，所以想用梯子爬上树去拆老乌鸦巢。于是，鲁智深随众人来到老乌鸦呆的绿杨树边。小说写道：

智深也乘着酒兴，都到外面看时，果然绿杨树上一个老鸦巢。众人道：“把梯子上去拆了，也得耳根清净。”李四便道：“我与你盘上去，不要梯子。”智深相了一相，走到树前，把直裰脱了，用右手向下，把身倒缴着，却把左手拔住上半截，把腰只一趁，将那株绿杨柳带根拔起。(12)

上述引文中，作者是从全知叙述者的视角来叙述鲁智深倒拔杨柳的场面，并且，小说中的叙事视角随着人物外在行动的变化而转移。

作者先是将叙事视角跟着鲁智深与众人一起来到绿杨树下，然后把视角转入仰视，随众人抬头看到了绿杨树上有个老鸦巢。接着，从仰视摇到俯视，从老鸦巢的角度展现绿杨树下众人的言说和李四的建议。最后，从俯视推到平视，并随鲁智深倒拔杨柳树的行动而变换视角，当绿杨树被连根拔起后，叙事视角回到仰视，绿杨树倒了下来。由此可见，作者将叙事视角放置在全知叙述者的叙事视野中，并通过一种外视角的方式叙述鲁智深倒拔垂杨柳的经过，所以，小说中的叙事视角既能从众人的视角叙述，又可以跳出小说人物的视角，从绿杨树上的老鸦巢俯视众人。当然，在叙述整个事件的过程中，作者采取了外视角的方式，将叙事视角始终对着人物的外在行动，而没有深入到被聚焦人物的内心活动之中，即使是鲁智深倒拔杨柳的行动，也完全是用外视角的方式展示的。

2．揭示人物内心的意识或无意识活动的内视角　　。在塑造人物时，内视角中显现的是被聚焦人物的内心秘密。所以，作者往往需要将叙事视角潜入被聚焦人物的内心世界之中，揭示其内心世界的意识或无意识的活动。

（1）用内心独白展示人物的意识和情感。小说人物的内心世界通常是由人物的内心独白呈现出来的。所以，内心独白也成为一种常用的内视角写作方式。

例如，《红楼梦》第三十二回“诉肺腑心迷活宝玉”中，当林黛玉在屋外偶然听到贾宝玉与史湘云和袭人之间的对话后，小说写道：

> 不想刚走来，正听见史湘云说经济事；宝玉又说：“林妹妹不说这些混账话，要说这话，我也和他生分了。”林黛玉听了这话，不觉又喜又惊，又悲又叹。所喜者：果然自己眼力不错，素日认他是个知己，果然是个知己；所惊者：他在人前，一片私心称扬于我，其亲热厚密竟不避嫌疑；所叹者：你既为我的知己，自然我亦可为你的知己矣；既你我为知己，又何必有金玉之论哉；既有金玉之论，亦该你我有之，则又何必来一宝钗哉！所悲者：父母早逝，虽有铭心刻骨之言，无人为我主张；况近日每觉神思恍惚，病已渐成，医者更云：“气弱血亏，恐致劳怯之症。”你我虽为知己，但恐自不能久待；你纵为我知己，奈

> 我薄命何。想到此间，不禁滚下泪来。待要进去相见，自觉无味，便一面拭泪，一面抽身回去了。(13)

这是《红楼梦》中有关林黛玉的一段著名的内心独白。从“林黛玉听了这话”之句开始，小说直接地从林黛玉的心理活动中展示其内心感受，深入地呈现了小说人物内心深处所激起的复杂情感，由喜至惊、悲中感叹的真切情感和感伤思绪。这里，作者通过林黛玉的自我感知来揭示其内心活动，并且，又是以人物的内心独白的形式展示其隐秘的思想和情感。

（2）在梦境或幻觉中呈现人物内心的无意识秘密。为了深入地揭示小说人物的内心秘密，作者往往通过梦境或幻觉等内视角方式显现人物的无意识活动。

首先是人物的梦境。例如，《红楼梦》第九十八回“苦绛珠魂归离恨天”中，作者用贾宝玉的梦境来展示其睡梦时的无意识秘密。当时，贾宝玉有病在身，神志不清。当他发现自己的婚礼上没有见到林黛玉，却来了薛宝钗，就拉着手哭着问袭人：为什么宝姐姐赶走了林妹妹。袭人不敢明说。这时，恰好薛宝钗走进房来，听见两人的对话，便劝导贾宝玉。当薛宝钗向贾宝玉说起林黛玉已去世的消息时，贾宝玉不禁放声大哭，倒在了床上。小说写道：

> （宝玉）忽然眼前漆黑，辨不出方向，心中正自恍惚，只见眼前好像有人走来。宝玉茫然问道：“借问此是何处？”那人道：“此阴司泉路。你寿未终，何故至此？”宝玉道：“适闻有一故人已死，遂寻访至此，不觉迷途。”那人道：“故人是谁？”宝玉道：“姑苏林黛玉。”那人冷笑道：“林黛玉生不同人，死不同鬼，无魂无魄，何处寻访。凡人魂魄聚而成形，散而成气。生前聚之，死则散焉。常人尚无可寻访，何况林黛玉呢！汝快回去罢。”宝玉听了，呆了半晌道：“既云死者散也，又如何有这个阴司呢？”那人冷笑道：“那阴司说有便有，说无就无。皆为世俗溺于生死之说，设言以警世，便道上天深怒愚人，或不守分安常，或生禄未终自行夭折，或嗜淫欲，尚气逞凶无故自殒者，特舍此地狱囚其魂魄，受无边的苦，以偿生前之罪。汝寻黛玉是无故自陷也。且黛玉已归太虚幻境，汝若有心

寻访，潜心修养，自然有时相见；如不安生，即以自行夭折之罪囚禁阴司，除父母外欲图一见黛玉终不能矣。”那人说毕，袖中取出一石，向宝玉心口掷来。宝玉听了这话，又被这石子打着心窝，吓得即欲回家，只恨迷了道路。正在踌躇，忽听那边有人唤他。回首看时，不是别人，正是贾母王夫人宝钗袭人等围绕哭泣叫着，自己仍旧躺在床上。见案上红灯，窗前皓月，依然锦绣丛中，繁华世界。定神一想，原来竟是一场大梦。(14)

上述引文中，作者主要用人物对话的方式，叙述了贾宝玉去阴司寻找林黛玉的梦境。这个梦境在两个方面表现出人物的内视角特点：一是它本身是一个无意识的梦幻景象，发生于贾宝玉睡梦之中；二是这个梦境又是从贾宝玉的视角展示的，从恍惚见到有人走来，贾宝玉与阴司泉路之人的对话，到那阴司之人用一石击中贾宝玉的心窝，小说中的梦境完全是从贾宝玉的眼光中呈现出来的。因此，小说不仅呈现了人物梦境，而且又从人物的视角展示了梦中的情景。

其次是人物的幻觉。例如，《红楼梦》第一百九回“候芳魂五儿承错爱”中，作者用贾宝玉的幻觉显示其内心深处对晴雯的思念。晴雯死后，贾宝玉一直怀念当初两人的友情。

那知宝玉要睡越睡不着，见他两个人（麝月、五儿）在那里打铺，忽然想起那年袭人不在家时晴雯麝月两个人服侍，夜间麝月出去，晴雯要吓他，因为没有穿衣服着了凉，后来还是从这个病上死的。想到这里，一心移在晴雯身上去了。忽又想起凤姐说五儿给晴雯脱了个影儿，因又将想晴雯的心肠移在五儿身上。自己假装睡着，偷偷的看那五儿，越瞧越像晴雯，不觉呆性复发，听了听里间已无声息，知是睡了。却见麝月也睡着了，便故意叫了麝月两声，却不答应。五儿听见宝玉唤人，便问道：“二爷要什么？”宝玉道：“我要漱漱口。”五儿见麝月已睡，只得起来重新剪了蜡花，倒了一盅茶来，一手托着漱盂。却因赶忙起来的，身上只穿着一件桃红绫子小袄儿，松松的挽着一个纂儿。宝玉看时，居然晴雯复生。忽又想起晴雯说的“早知担个虚名，也就打个正经注意了”，不觉呆呆的呆看，也不接茶。(15)

上述引文中，作者主要从贾宝玉的视角叙述其内心活动。当时，薛宝钗和袭人睡后，贾宝玉睡在外间，麝月和五儿便侍候宝玉睡下后，在外间准备打铺睡觉。于是，小说叙述了贾宝玉的所见和所想。看着麝月和五儿打铺的情形，贾宝玉想到晴雯服侍自己的时候，夜里没穿衣服着凉生病，后来因病死去。这样，贾宝玉起初打算独自一人睡觉，夜里能够梦见林黛玉，现在却把心思转移到了晴雯。接着，贾宝玉又想到王熙凤曾给自己送来五儿丫鬟时，说过五儿的外形活像晴雯，因而又将想晴雯的心思移到了眼前的五儿。贾宝玉偷看着五儿，越看越像晴雯，就故意叫唤麝月，引五儿到自己跟前来。小说的叙事视角暂时从贾宝玉转入五儿，叙述五儿看到麝月已睡，便从床上起身，点了蜡烛，倒了水，托着漱盂，朝贾宝玉那里走去。然后，小说又将叙事视角转回到贾宝玉的眼睛，贾宝玉看到五儿身上只穿了件桃红绫子的小袄儿，头上松松的挽着一个发髻，恍惚看到了晴雯。于是又想起了晴雯临死时对自己说过的话。不禁呆呆地看着五儿，竟然忘记了去接五儿手中的茶水。由此可见，除了五儿起身的那一句是用了五儿的视角叙述外，其余都是贾宝玉的叙事视角，并且从想起晴雯当年服侍自己的情形，到王熙凤说起五儿活像晴雯的话，便将心思转到了五儿。于是，贾宝玉神情恍惚中出现了幻觉，将眼前的五儿错看成当年的晴雯，尤其当五儿身穿一件桃红绫子的小袄，头上松挽着一个发髻，站在自己面前时，贾宝玉呆视了良久，想起了晴雯临死前对他说的话。因此，作者主要采用了从贾宝玉的视角来叙述贾宝玉的幻觉和忆想活动的内视角。

（3）在临终经验中显现人物的无意识活动。小说是虚构性的叙事作品。所以，作者可以用一种超验的方式，在内视角中呈现人物死前的临终经历。

例如，《红楼梦》第十六回“秦鲸卿夭逝黄泉路”中，贾宝玉得知秦钟已经病入膏肓，便急忙赶到秦钟的住处，当他在秦钟的病床前叫唤时，小说写道：

> 那秦钟早已魂魄离身，只剩得一口悠悠的余气在胸，正见许多鬼判，持牌提锁来捉他。那秦钟魂魄那里肯就去，又记念着家中无人掌管家务，又记挂着父亲还有留积下的三四千两银子，又记挂着智能尚无下落，因此百般求

告鬼判。无奈这些鬼判都不肯徇情，反叱咤秦钟道：“亏你还是读书的人，岂不知俗语说的：‘阎王叫你三更死，谁敢留人到五更！’我们阴间上下都是铁面无私的，不比你们阳间瞻情顾意，有许多的关碍处。”正闹着，那秦钟魂魄忽听见“宝玉来了”四个字，便忙又央求道：“列位神差略发慈悲，让我回去和这一个好朋友说一句话就来的。”众鬼道：“又是什么好朋友？”秦钟道：“不瞒列位，就是荣国公孙子，小名宝玉的。”都判官听了，先就吓慌起来，忙喝骂鬼使道：“我说你们放了他回去走走罢，你们断不依我的话。如今只等他请出个运旺时盛的人来才罢。”众鬼见都判如此，也都忙了手脚，一面又抱怨道：“你老人家先是那等雷霆电雹，原来见不得‘宝玉’二字。依我们愚见，他是阳，我们是阴，怕他们也无益于我们。”都判道：“放屁。俗话说的好：‘天下官管天下民。’自古人鬼之道却是一般，阴阳并无二理。别管他阴也罢，阳也罢，敬着点没有错了的。”众鬼听说，只得将他魂放回。哼了一声，微开双目，见宝玉在侧，乃勉强叹道：“怎么不早来？再迟一步，也不能见了。”宝玉忙携手垂泪道：“有什么话，留下两句？”秦钟道：“并无别话。以前你我见识自为高过世人，我今日才知自误了。以后还该立志功名，以荣耀显达为是。”说毕，便长叹一声，萧然长逝了。(16)

上述引文中，小说从秦钟的角度，叙述了秦钟临死之前与阴间鬼判之间的对话场景。在临死尚存一口气之际，秦钟恍惚见到许多鬼判持牌提锁来捉他。秦钟的魂魄不肯前去，他想起了家中无人掌管家务；父亲死后留下的三四千两银子；情投意合的智能在私逃水月庵后，下落不明。于是，秦钟向鬼判求告。当秦钟听到“宝玉来了”时，小说又通过秦钟的魂魄与鬼判之间的对话，以及都判对众鬼的训斥，秦钟的魂魄终于起死回生，与贾宝玉有了一段对话。最后，秦钟长叹一声死去。虽然，秦钟本人的死去，以及秦钟的这段临终经验也跟着秦钟魂魄的离去而消失了。但是，作者却用了超验性的内视角方式，叙述了秦钟的魂魄在阴间与阳间之间弥留往返的经过，从而构成了一种较为独特的叙事视角。

二、情节展示上的内外视角

在构思和书写小说情节的过程中，作者既要面对如何设计情节线索的问题，在小说的情节中配置人物和环境等叙事要素，又要考虑以什么样的方式来呈现小说情节，也就是如何在叙事视角中呈现小说情节的问题。因此，我们将举例分析作者是如何用内外视角的视角调控方式来展示小说情节的。

1．在情节外层叙述事件的外视角　。这是一种从外部呈现小说情节的视角调控方式。作者将叙事视角聚焦于小说情节中不同事件的逻辑关系或时空位置的外部，因而无法呈现事件发生的原因或发展的态势，不能直接地展示事件的经过，以至于叙事视角中呈现出来的事件总是毫无头绪地漂浮于小说情节的表层。

（1）在外部空间的叙事视角中展示情节性事件。叙述者处于小说情节的外部空间来感知和判断小说中的情节性事件，从而使被聚焦的事件显得有些扑朔迷离。

例如，小说《德伯家的苔丝》将要结尾的时候，作者采用情节外层叙述事件的外视角方式，叙述了苔丝在群鹤公寓的旅馆房间内杀死亚雷的事件。与新婚的丈夫克莱分手后，因生活境遇所迫和亚雷的纠缠，苔丝与亚雷同居了，租借在群鹤公寓内。克莱回国以后，在群鹤公寓找到了苔丝，并承认自己错怪了苔丝。虽然，苔丝当场拒绝了克莱提出重归于好的请求，可回到自己的公寓房间后，却扑在桌子上痛哭起来。苔丝在与亚雷的争吵中杀死了亚雷之后，群鹤公寓的女老板卜露太太听到了有人关上前门的声音，看到苔丝一个人离开了公寓，便回到了楼下的后屋。当她正在琢磨刚才楼上苔丝和亚雷的争吵，以及克莱的拜访与楼上这一男一女有何关系时，无意中仰头发现了天花板上的血迹。小说写道：

> 她（卜露太太）的眼光无意中落到了天花板上。只见一个小点儿，从前永远没有看见过的，在白色的天花板中间出现。她刚一看见那个小点儿的时候，它的大小跟一个小蜂窝饼干差不多。但是待了一会儿，它就变成手掌那么大，同时还可以看出来，它的颜色是红的。这个长方形的白色天花板，中间添上了这样一个红点儿，看来好像一张硕大无朋的幺点红桃牌。
>
> 卜露太太当时不知怎么，往坏里疑虑起来。她上了桌

子，用手去摸那块地方，一摸是湿的，还好像是血迹。

她从桌子上下来，出了起坐间，上了楼，本想一直走进作寝室的后屋。但是卜露太太虽说现在已经成了一个神经麻木的人了，当时她却怎么也不敢去动那个门钮。她只站在外面留神细听。屋里非常地静，什么动静也没有，只有一种滴答声，快慢一样，送到她的耳朵里。

滴答，滴答，滴答。(17)

上述引文是小说第一次表现亚雷被苔丝杀死的事件，并且是从卜露太太发现了天花板上的血迹中展示的。叙述苔丝与克莱在公寓门口谈话分手后，苔丝回到了自己楼上的房间里面，作者完全是从局外人卜露太太的角度叙述了苔丝回房后所发生的一系列事件。小说并没有直接展示苔丝如何杀死亚雷的场面，而是叙述了卜露太太站在苔丝的房门外或楼下的所见所闻，包括卜露太太从门缝里窥视到苔丝伏案痛哭的情景，以及听到苔丝与亚雷之间在楼上房间内的争吵声。并且，对于苔丝杀死亚雷的事件，作者甚至只字不写，而是由卜露太太发现天花板上的血迹后，才猜想楼上的男人（亚雷）已经死亡。换句话说，关于苔丝杀死亚雷的事件，小说是通过不知情的卜露太太叙述的，并且，卜露太太又是因发现了天花板上的血迹，才猜测到这一事件的。因此，所有这些情节性的事件并不是由当事人直接展示的，而是通过处于事件外部空间中的叙事视角间接地呈现出来的。

（2）在不明事件缘由的叙事视角中叙述突发性事件。为了制造小说故事的悬念、猜测和想象等阅读期待，作者时常会采用外视角的方式叙述小说情节，将情节中具有因果关系的事件割裂开来：以结果先示的方法，延迟交待其原因；或者先交待故事情节的缘由，却将其结果性的事件隐藏起来，从而使被聚焦的事件在一定时间长度内游离于小说情节的外层。

例如，《水浒传》第十八回中，作者采用了不明事件缘由的外视角，叙述了鲁智深大闹野猪林的突发事件。当薛霸提起水火棍向林冲的脑袋劈下来时，小说写道：

话说当时薛霸双手举起棍来，往林冲脑袋上便劈下来。说时迟，那时快。薛霸的棍恰举起来，只见松树背后雷鸣也似一声，那条铁禅杖飞将来，把这水火棍一隔，丢

去九霄云外，跳出一个胖大和尚来，喝道："洒家在林子里听你多时！"两个公人看那和尚时，穿一领皂布直裰，挎一口戒刀，提起禅杖，抡起来打两个公人。林冲方才闪开眼看时，认得是鲁智深。林冲连忙叫道："师兄，不可下手！我有话说。"智深听得，收住禅杖。两个公人呆了半晌，动弹不得。(18)

在上述引文中，作者从小说人物薛霸等差役的叙事视角来叙述鲁智深大闹野猪林的故事。因为薛霸等差役并不认识鲁智深，并且，鲁智深也是突然闯入的。所以，小说是以突发事件的方式叙述的。作者先写了薛霸等人听到松树背后传来的雷鸣般吼声，接着是看到飞出来的一条铁禅杖，最后又发现跳出了一个胖大和尚。当胖大和尚喝道"洒家在林子里听你多时！"时，两个差役才正视起胖大和尚身上的穿着，以及手中的戒刀和禅杖。这时，鲁智深已经提起禅杖抡打起两个差役。对于薛霸等差役而言，他们既不知道眼前的胖大和尚是如何闯入的，又不认识正在用禅杖打他们的人是谁。也就是说，这个事件发生得太突然，以至于薛霸等差役在不明白事件的由来时，稀里糊涂地遭到了鲁智深的一顿棒打，即使当林冲认出了鲁智深，叫鲁智深住手时，薛霸等差役还是莫名其妙，呆了半晌。由此可见，就薛霸等差役而言，整个事件从一开始就是不明缘由的，甚至在事件结束时，这两个差役还被蒙在鼓里。这便是由小说人物在情节上展现的外视角。因为小说人物（薛霸等差役）的叙事视角中并没有呈现小说情节产生的原因，所以，虽然是处于小说情节的场面之中，却依然不明了情节中事件的原因和由来。

（3）因聚焦于真相不明的事件而呈现的外视角。因误会他人或受人欺骗等原因，小说中的人物便会处于小说情节的外层。于是，作者在叙事视角中所呈现出来的是真相不明的或进程不确定的事件。

例如，《红楼梦》第九十七回"薛宝钗出闺成大礼"中，因丢了那块系着命根子的玉，贾宝玉犯起了病，整天神志恍惚。于是，贾母想给他冲喜，吩咐王熙凤给贾宝玉与薛宝钗举办婚礼。当婚礼的轿子在乐队的吹打声中进入大门后，小说写道：

傧相请了新人出轿，宝玉见新人蒙着盖头，喜娘披着

> 红扶着。下手扶新人的你道是谁，原来就是雪雁。宝玉看雪雁犹想："因何紫鹃不来，倒是他呢？"又想道："是了，雪雁原是他南边家里带来的，紫鹃乃是我们家的，自然不必带来。"因此见了雪雁竟如同见了黛玉的一般欢喜。傧相赞礼，拜了天地。请出贾母受了四拜。后请贾政夫妇登堂行礼毕。送入洞房，还有坐床撒帐等事，俱是按金陵旧例。贾政原为贾母做主，不敢违拗，不信冲喜之说。那知今日宝玉居然像个好人一般，贾政见了倒也欢喜。那新人坐了床便要揭起盖头的，凤姐早已防备，故请贾母王夫人等进去照应。宝玉此时到底有些傻气，便走到新人跟前说道："妹妹身上好了？好些天不见了。盖着这劳什子做什么？"欲待要揭去，反把贾母急出一身冷汗来。宝玉又转念一想道："林妹妹是爱生气的，不可造次。"又歇了歇，仍是按捺不住，只得上前揭了。喜娘揭去盖头，雪雁走开，莺儿等上来伺候。宝玉睁眼一看，好像宝钗，心中不信，自己一手持灯，一手擦眼一看，可不是宝钗么。(19)

上述引文叙述了贾宝玉举办婚礼的场景。作者在将叙事视角主要集中于贾宝玉所见所想的同时，却使这个新郎被卷入了一场不明真相的事件之中。因为新娘脸上蒙着盖头，所以，贾宝玉无法看清新娘的脸，因而也不知道蒙着盖头的新娘是薛宝钗，却以为是林黛玉。当贾宝玉看见雪雁陪着新娘时，先是疑问紫鹃为何不来，转念又释然道，林黛玉是带着自己家里的丫鬟出席婚礼的。于是，贾宝玉与新娘欢欢喜喜地拜了天地和贾母，进了洞房。接着，小说的叙事视角先后转到贾政、王熙凤和贾母三人的视角，叙述了贾政看到自己儿子病情好转，感到高兴；王熙凤请贾母王夫人进洞房，以防贾宝玉揭起新娘盖头时发生状况；贾母见贾宝玉说着话要揭新娘的盖头，急出一身冷汗来（这三个插入的人物视角应该是一种小说情节上的内视角）。最后，小说返回到贾宝玉的视角，终于看清了盖头背后原来是薛宝钗。由此可见，贾宝玉的这场婚礼是贾母等人一手操办的，并且，在场的人都知道是贾宝玉迎娶薛宝钗，但是，唯独贾宝玉被蒙在鼓里，以为自己娶的新娘是林黛玉。作者正是采用了外视角的方式，巧妙地展示了这个荒诞而又悲剧性的场景。贾宝玉尽管是新郎，并且亲自参与了婚礼的全过程，然而却一直处于小说情节的外层，并不明了婚礼事件

的真相。

2．在情节内层展示事件的内视角 。为了使小说情节的结构具有叙事的完整性、叙述的有序性和层次的丰富性，作者常常会用内视角的方式，在小说情节的时间顺序、空间方位和因果等逻辑关系中设置并显现各种事件。

（1）在前因后果的逻辑关系中叙述情节性事件。作者先叙述原因性的事件，后叙述结果性的事件，从而使情节中不同事件之间的内在关系能够昭然于叙事视角之中。例如，《水浒传》第三回“鲁提辖拳打镇关西”中，小说先以全知叙述者的身份叙述了鲁智深拳打镇关西的缘由。当时，鲁智深在酒店里得知当地有个卖肉的商人，名叫郑屠，号称镇关西。此人仗势欺人，强媒硬保地将金老的女儿纳了妾，然而不到三个月，却将其赶出家门，并向金老追讨三千贯的典身钱。父女俩只得被迫来酒店卖唱筹钱。鲁智深听后，暴跳如雷，决意要教训教训那个杀猪的镇关西。于是，小说写道：

> 且说郑屠开着两间门面，两副肉案，悬挂着三五片猪肉。郑屠正在门前柜身内坐定，看那十来个刀手卖肉。鲁达走到门前，叫声：“郑屠！”郑屠看时，见是鲁提辖，慌忙出柜身来唱喏道：“提辖恕罪。”便叫副手掇条凳子来：“提辖请坐。”鲁达坐下道：“奉着经略相公钧旨，要十斤精肉，切做臊子，不要见半点肥的在上头。”郑屠道：“使头，你们快选好的切十斤去。”鲁提辖道：“不要那等腌臜厮们动手，你自与我切。”郑屠道：“说得是，小人自切便了。”自去肉案上拣了十斤精肉，细细切做臊子。那店小二把手帕包了头，正来郑屠家报说金老之事，却见鲁提辖坐在肉案门边，不敢拢来，只得远远的立住在房檐下望。这郑屠整整的自切了半个时辰，用荷叶包了，道：“提辖，教人送去？”鲁达道：“送甚么！且住，再要十斤都是肥的，不要见些精的在上面，也要切做臊子。”郑屠道：“却才精的，怕府里要裹馄饨，肥的臊子何用？”鲁达睁着眼道：“相公钧旨吩咐洒家，谁敢问他。”郑屠道：“是。合用的东西，小人切便了。”又选了十斤实膘的肥肉，也细细地切做臊子，把荷叶来包了。整弄了一早晨，却得饭罢时候。那店小二那里敢过来，连那正要买肉

的主顾也不敢拢来。郑屠道："着人与提辖拿了，送将府里去。"鲁达道："再要十斤寸金软骨，也要细细地剁做臊子，不要见些肉在上面。"郑屠笑道："却不是特地来消遣我。"鲁达听罢，跳起身来，拿着那两包臊子劈面打将去，却似下了一阵的肉雨。郑屠大怒，两条忿气从脚底下直冲到顶门，心头那一把无明业火，焰腾腾的按捺不住，从肉案上抢了一把剔骨尖刀，托地跳将下来。[20]

在上述引文中，小说中的全知叙述者生动地叙述了鲁智深如何刁难和激怒郑屠的经过。作者先从全知叙述者的角度描写了郑屠肉店的情形（既可以理解为站在故事之上的全知叙述者的视角，也可以视作鲁智深的视角），然后从郑屠的视角叙述其看见鲁智深的到来。接着，作者从鲁智深与郑屠的双向视角中叙述了整个事件的过程（期间又插入了店小二的视角）。鲁智深以关西延安府老种经略相公为借口，先是要郑屠亲手切十斤精肉碎肉，后又要切十斤肥肉碎肉。郑屠想让手下人将二十斤碎肉送到府里去，不料，鲁智深又要郑屠切十斤不带肉的软骨。当郑屠有些不乐意的时候，鲁智深便跳起身，将两包碎肉对着郑屠劈脸打去。于是，郑屠怒气冲顶，操起刀来冲向鲁智深。整个事件一环扣一环，层次感十分鲜明。虽然，从郑屠的角度讲，鲁智深来他的肉店闹事是一个突发事件，郑屠并不了解此事的缘由，所以，郑屠按照鲁智深的要求，先后切了二十斤碎肉。这一事件可以被看做是小说人物的外视角。换句话说，假设作者没有预先叙述鲁智深在酒店里遇见金老父女两人，并知道郑屠如何仗势欺人，以及想要教训这个肉店老板等事件，那样的话，鲁智深在郑屠肉店的所作所为就会显得蛮横无理，正如在当时的郑屠眼里所见的那样。然而，作者并没有从郑屠的视角来展示鲁智深拳打镇关西的故事。在上述引文中，小说中的叙事视角涉及鲁智深、郑屠、店小二和全知叙述者。不仅如此，在这段精彩的故事情节之前，小说预先叙述了鲁智深拳打镇关西这一事件的缘由。因此，鲁智深在酒店得知金老父女的悲惨遭遇，以及教训郑屠的决意，不仅交待了鲁智深为何要打镇关西，而且也为小说详细地展示鲁智深在郑屠肉店如何刁难郑屠的行为提供了一种合乎情理的缘由，进而表现了鲁智深采用激将法的智谋策略。一句话，鲁智深拳打镇关西的故事，作者通过全知叙述者的视角，先交待

了事件的原因，然后才叙述其结果。

（2）在先果后因的逻辑关系中叙述情节性事件。作者先叙述结果性的事件，接着交待其缘由，从而在小说情节的内层中展示不同事件之间的逻辑关联。例如，《红楼梦》第八十三回中，当时，林黛玉生病躺在床上，突然听到窗外传来的叫骂声音。小说写道：

> 话说探春湘云才要走时，忽听外面一个人嚷道：“你这不成人的小蹄子，你是个什么东西，来这园子里头混搅！”黛玉听了，大叫一声道：“这里住不得了！”一手指着窗外，两眼反插上去。原来黛玉住在大观园中，虽靠着贾母疼爱，然在别人身上，凡事终是寸步留心。听见窗外老婆子这样骂着，在别人呢，一句是贴不上的，竟像专骂着自己的。自思一个千金小姐，只因没了爹娘，不知何人指使这老婆子来这般辱骂，那里委屈得来。因此，肝肠崩裂，哭的过去了。(21)

上述引文中，作者先叙述了窗外老婆子的叫骂内容和林黛玉听后昏死过去。表面上看，林黛玉的昏死与老婆子的叫骂声之间不仅存在着时间上的先后关系，而且似乎也有着因果关系，林黛玉是听到老婆子的叫骂声才昏死过去的。但是，在小说情节的深层结构中，这两个事件实际上构成了一种结果性的事件。因为老婆子的叫骂与林黛玉的昏死过去之间没有必然的关系，所以，这一关系的形成需要建立在一个更为深层的原因之上。于是，在“原来”之后的叙述段落中，作者从全知叙述者的角度追叙起林黛玉之所以会听到老婆子的叫骂声而昏死过去的缘由。因此，作者采用了因果逆叙的内视角，先叙述结果性事件，老婆子的叫骂导致了林黛玉的昏死，然后逆向叙述了林黛玉为何突然昏死过去的原因。

总之，外视角与内视角是从视角呈现的意义上区分出来的两类叙事视角。我们从人物塑造和情节展示两个方面，举例分析了作者在运用这两种叙事视角时的写作技巧。一般地讲，外视角是一种游离于小说故事表层的叙事视角，一方面，叙事视角所呈现的是人物的外部状貌和外在行动；另一方面，被聚焦的事件总是处于小说情节的外部空间或具有某种不确定性。与此相反，内视角则是一种潜入到小说故事深层的叙事视角，一方面，叙事视角所呈现的是人物的内心活动和不

为人知的意识或无意识活动；另一方面，小说情节中的事件是在时空关系和因果等逻辑关联的内层中显现出来的，清晰地展示了小说情节的脉络和态势。因此，外视角与内视角有着各自独特的叙事功能。

第三节　限知视角与全知视角

我们已经知道，小说写作中的视角调控涉及叙述主体的叙事意向和叙述对象的视角呈现，所以，我们从叙述主体的叙事意向上分析了客观视角与主观视角，并从视角呈现上探讨了外视角与内视角。然而由于叙事视角又是一种聚焦视域，这就使作者可以通过调控聚焦范围和聚焦幅度的途径来叙述小说中的情节、人物和事件。于是，限知视角与全知视角便成为两种视角调控的写作技巧。

一、小说人称上的限知视角与全知视角

全知视角是一种非限制性的叙事视域，是零度聚焦[22]的叙事视角。全知视角总是由第三人称小说的全知叙述者所使用的叙事视角；而限知视角则是一种限制性的叙事视域，主要是小说人物所使用的叙事视角。一般地讲，全知视角的叙述主体可以将叙事焦点设置于小说故事之上，因而能够选择和叙述小说中的所有事件，在小说人物的视野内外调控聚焦视域；而限知视角的叙述主体却只能将叙事焦点安置在小说情节之中，只能叙述出小说人物所能观察、感知和想象得到的东西。所以，我们将根据不同的叙述主体来举例分析限知视角与全知视角。

1．小说人物的限知视角　。无论是第一人称还是第三人称小说，小说人物的叙事视角总是表现为某种限知视角。也就是说，小说中的具体人物只能叙述其聚焦视域中的事件，无法超越其特定的叙事视野。

例如，《红楼梦》第一百十三回“释旧憾情婢感痴郎”中，作者分别从贾宝玉和紫鹃的限知视角叙述了两人隔窗对话的场景。林黛玉死后，贾宝玉发现紫鹃对自己的态度也冷漠起来，于是，夜晚时分，贾宝玉独自来到紫鹃的住处。小说写道：

> 宝玉悄悄地走到窗下。只见里面尚有灯光。便用舌舐破了窗纸往里一瞧，见紫鹃独自挑灯，又不是做什么，呆呆的坐着。宝玉便轻轻的叫道："紫鹃姐姐，还没有睡么？"紫鹃听了，吓了一跳，怔怔的半日才说："是谁？"宝玉道："是我。"紫鹃听着似乎是宝玉的声音，便问："是宝二爷么？"宝玉在外轻轻的答应了一声。紫鹃问道："你来做什么？"宝玉道："我有一句心里的话要和你说说，你开了门，我到你屋里坐坐。"紫鹃停了一会儿说道："二爷有什么话，天晚了，请回罢，明日再说罢。"宝玉听了，寒了半截。自己还要进去，恐紫鹃未必开门；欲要回去，这一肚子的隐情越发被紫鹃这一句话勾起。无奈，说道："我也没有多余的话，只问你一句。"紫鹃道："既然是一句，就请说。"宝玉半日反不言语。紫鹃在屋里不见宝玉言语，知他素有痴病，恐怕一时实在抢白了他，勾起他的旧病倒也不好了，因站起来细听了一听，又问道："是走了，还是傻站着呢？有什么又不说，尽着在这里怄人！已经怄死了一个，难道还要怄死一个么！这时何苦来呢！"说着，也从宝玉舐破之处往外一张，见宝玉在那里呆听。紫鹃不便再说，回身剪了剪烛花。忽听宝玉叹了一声道："紫鹃姐姐，你从来不是这样的铁心石肠，怎么近来连一句好好儿的话都不和我说了？我固然是个浊物，不配你们理我，我死了倒做个明白鬼呀。"紫鹃听了，冷笑道："二爷就是这个话呀，还有什么？若就是这个话呢，我们姑娘在时我也跟着听俗了；若是我们有什么不好处呢，我是太太派来的，二爷倒是回太太去。左右我们丫头们更算不得什么了！"说到这里，那声儿便哽咽起来。说着，又擤鼻涕。宝玉在外知他伤心哭了，便急得跺脚道："这是怎么说！我的事情你在这里几个月还有什么不知道的。就便别人不肯替我告诉你，难道你还不叫我说，叫我憋死了不成！"说着，也呜咽起来了。(23)

上述引文中，贾宝玉和紫鹃隔着窗纸在对话。作者先从贾宝玉的视角叙述其来到紫鹃住处的窗外，看到屋内有灯光，就舔破了窗纸往屋里窥视，瞧见紫鹃一个人呆坐着。于是，贾宝玉在窗外发问。接着，小说的叙事视角从贾宝玉转到屋内的紫鹃，紫鹃听到窗外的问

话，先是吓了一跳，然后从问话的声音中猜测是贾宝玉。这样，两人便隔着窗户对起话来。当紫鹃婉言谢绝贾宝玉进门交谈的提议之后，小说将叙事视角转回到贾宝玉，并叙述了贾宝玉当时进退两难的犹豫心情：再提自己要进门，恐怕紫鹃未必开门；如果离开的话，却又因紫鹃的冷漠谢绝而勾起了自己一肚子的心里话。无奈之中，贾宝玉提出只问紫鹃一句话。随后，小说的叙事视角转向了紫鹃，不仅叙述了紫鹃的回话、站起身细听和从舔破的窗纸往外张望、回身剪烛花等外部行动，而且还展示了紫鹃的心理活动，她知道贾宝玉素有痴病，恐怕一时抢白而勾起贾宝玉的旧病，所以站起身来，细听了一会。最后，紫鹃在屋里哽咽着擤鼻涕，贾宝玉在屋外猜测紫鹃伤心哭了，也跺着脚呜咽起来。由此可见，贾宝玉和紫鹃分别都处于小说人物的限知视角之中，一方面，两人都是在隔着窗户对话，只能透过贾宝玉舔破的窗纸互相窥视；另一方面，两人都无法进入到对方的内心世界之中，只能在互相的对话中表达各自的想法和态度。因此，贾宝玉和紫鹃的叙事视角不仅受到空间上的窗户之隔，而且也表现为人物心理上的限制，两人都不可能将各自的叙事视角探入对方的内心世界。

2．第一人称主人公的限知视角　　。由于第一人称小说中的主人公“我”是一种较为特殊的叙述主体。一方面，“我”是讲述整个小说故事的叙述主体，具有全方位的叙事视角；另一方面“我”又是小说中的具体人物，其叙事视角不能超越“我”的叙事视野。因此，这个“我”拥有独特的叙事视角，既与小说中的人物不同，“我”既可以是小说故事的叙述者，又与第三人称小说中的全知叙述者区别，“我”只能采用多方位的视角叙述小说。也就是说，在聚焦视域上，第一人称小说主人公的“我”虽然可以超出一般小说人物，用多方位的叙事视角叙述小说故事，但不能将叙事视角超出“我”的叙事视野，无论是“我”的过去、现在还是未来。所以，第一人称小说主人公“我”仍然可以被归入到限知视角的范畴。我们将从以下三个方面举例分析第一人称主人公的限知视角。

（1）“我”在亲历事件时的限知视角。在第一人称小说中，当作者通过主人公“我”正在经历的事件叙述小说故事时，这个“我”只能像小说中的普通人物一样，用自己当时的感知和判断来叙述事件。所以，“我”采用了限知视角叙述自己正在亲历的事件。

例如，《迟桂花》中，小说叙述了“我”应邀去杭州参加友人翁则生的婚礼而发生的故事。当“我”走到翁则生的家门口时，小说写道：

> 约莫离他家还有半箭路远的时候，我一面喘着气，一面就放大喉咙向门里面叫了起来：
>
> “喂，老翁！老翁！则生！翁则生！”
>
> 听见了我的呼声，从两扇关在那里的腰门里开出来答应的，却不是被我所唤的翁则生自己，而是我从来也没有见过面的，比翁则生略高三五分的样子，身子强健，两颊微红，看起来约莫有二十四五的一位女性。
>
> 她开出了门，一眼看见了我，就立住脚惊疑似的略呆了一呆。同时我看见她脸上却涨起了一层红晕，一双大眼睛眨了几眨，深深的吞了一口气，她似乎已经镇静下去了，便很腼腆地对我一笑。在这一脸柔和的笑容里，我立时就看到了翁则生的面相与神气，当然她是则生的妹妹无疑了，走上了一步，我就也笑着问她说：
>
> “则生不在家么？你是他的妹妹不是？”
>
> 听了我这一句问话，她的脸上又红了一红，柔和地笑着，半俯了头，她方才轻轻地回答我说：
>
> “是的，大哥还没有回家，你大约是上海来的客人吧？吃中饭的时候，大哥还在说哩！”
>
> 这沉静清澈的声气，也和翁则生的一色而没有两样。(24)

上述引文中，作者完全是从“我”正在经历时的叙事视角叙述的。从“我”在翁则生门外叫唤开始，“我”看到了一位二十四五岁左右的女性来开门。于是，作者从“我”的感知判断中描绘眼前这位女子的身高、体型和面容，以及见到“我”之后的动作和神态，并立刻猜到是翁则生的妹妹。即使在两人的简短对话中，作者也是从“我”的角度叙述的：她的红了红脸的表情、柔和的微笑、低头轻声的回话和沉静清澈的声气，都是“我”正在经历事件时的直观感知，并没有超出作为小说人物之“我”的聚焦视域。所以，“我”的视角其实就是小说人物的限知视角。

（2）“我”在追忆往事时的视角跨越。第一人称小说的主人公既是小说中的具体人物，又是小说故事的叙述者。当作者通过“我”对往

事的追忆来叙述小说故事的时候，“我”的叙述便会随不同时空中往事的回忆而出现视角跨越。所以，与一般人物不同的是，小说主人公“我”能以多方位的视角调控方式跨越小说故事中不同事件的时空界限，并将“我”的跨越性回忆纳入小说的情节线索之中。

例如，《社戏》中，鲁迅用第一人称主人公“我”的叙事视角，回忆性地叙述了“我”在三个不同时期看中国戏曲的经历。前十年中，“我”看过两回戏，一次是民国元年初到北京时，“我”以为看戏是有味的，所以兴致勃勃地跑到戏园，戏已经开场，结果是被锣鼓声震得提前退出了；另一次是在第一舞台，一直看到晚上十二点，主角盖叫天却迟迟未能上场，于是，那一夜“我”告别了中国戏。在叙述完两次看戏的事件后，作者将“我”的叙事视角拉回到小说开始时的前几天，“我”因看到一本日本书中说中国戏过于喧闹而不适宜于剧场演出，很有同感，并引出了“我”的第三次看中国戏。然后，小说叙述起来“我”在十一二岁时看过的一次社戏。由此可见，作者是用“我”追忆自己三次看中国戏的经历来叙述整个小说故事，并且，作者采用了“我”在三个不同时期的叙事视角，分别叙述了“我”对看中国戏的感知和评判。尤其是最后一次回忆，小说几乎是用“我”儿时的那种叙事感知和叙事评判来叙述的。显然，在第一人称小说中，只有小说主人公“我”才有这种视角调控的特权，可以追忆自己不同时期的往事来叙述整个小说故事，从而使“我”能够采用一种视角跨越的方式追忆往事，并将回忆的往事串联成小说的情节线索。

（3）“我”于追忆往事中的视角融合。在第一人称小说中，主人公“我”不仅可以用自己回忆的往事来组织小说故事的框架，用过去之“我”的叙事感知和叙事评判进行回忆，而且能够在往事的回忆中插入回忆时的“我”的叙事视角，从而形成一种跨越时空的视角融合。

例如，鲁迅的小说《社戏》中，当“我”回忆起自己十一二岁时看中国戏的往事时，小说写道：

> 至于我在那里所第一盼望的，却在到赵庄去看戏。赵庄是离平桥村五里的较大的村庄；平桥村太小，自己演不起戏，每年总付给赵庄多少钱，算做合作的。当时我并不想到他们为什么年年要演戏。现在想，那或者是春赛，是社戏了。

> 就在我十一二岁时候的这一年，这日期也看看等到了。不料这一年真可惜，在早上就叫不到船。(25)

上述引文中，作者是通过小说主人公“我”的往事回忆来叙述“我”孩提时代看中国戏的故事。因为“我”只有十一二岁，只知道“我”住的平桥村人少，演不起戏，所以，每年想到赵庄去看戏。但是，当时的“我”并不知道为什么每年要在赵庄演戏。写到这里，作者引入了正在回忆时的“我”的判断：“现在想，那或者是春赛，是社戏了。”这句话使“我”的聚焦视域呈现出一种跨时空的视角融合。也就是说，当“我”用自己孩提时的叙事视角叙述往事时，小说插入了回忆之时“我”的叙事视角，并对回忆之中的往事作了判断。

3．全知叙述者的全知视角 。在第三人称中，全知叙述者像上帝一样，不仅可以站在小说故事之上叙述小说故事，而且能够潜入小说中任何人物的视角之中，叙述小说人物看到或听到了什么，做了些什么，以及正在想些什么。因此，第三人称小说的全知叙述者拥有一种全方位的聚焦视域。我们将从以下三个方面举例分析作者是如何通过全知叙述者的视角调控方式来使用全知视角的。

（1）以无人称叙述主体的身份使用全知视角。在第三人称小说中，全知叙述者是一个无人称的叙述主体，在小说中既没有人称，也没有姓名。作者时常会通过这个无人称的叙述者来使用全知视角。

例如，小说《安娜·卡列尼娜》开篇写道：

> 幸福的家庭都是相似的；不幸的家庭各有各的不幸。
>
> 奥布浪斯基家里，一切都混乱了。妻子发觉了丈夫和他们家从前的一个法国女家庭教师有暧昧关系，她向丈夫声言她不能和他再在一个屋子里住下去了。这样的状态已经继续了三天，不只是夫妻两个，就是他们整个的家庭和仆人都为此感到痛苦。家里的每个人都觉得他们住在一起没有意思，而且觉得就是在任何客店里萍水相逢的人都比他们奥布浪斯基的整个家庭和仆人情投意合些。妻子没有离开自己的房间一步；丈夫三天不在家了；小孩们像失了管教一样在家里到处乱跑；英国女家庭教师和女管家吵了一架，写了信给朋友，请替她找一个新的位置；厨师昨天恰好在晚餐时走掉了，厨娘和马车夫辞了工。(26)

上述引文中，作者用全知视角叙述了奥布浪斯基家一切都混乱了。因为丈夫奥布浪斯基与家庭女教师发生了暧昧关系，妻子不愿意和他再住在一个屋子里。于是，丈夫三天不回家，孩子们在家里到处乱跑，女教师与女管家吵了一架后，写信给友人另谋出路，厨师和厨娘走掉了，马车夫也辞了工。所有这些都是用一种全方位的叙事视角叙述的。作者并没有采用小说人物的视角加以叙述，而是由一个特殊的叙述主体来叙述。这个叙述主体既没人称，也没有姓名。然而正是这个不承担具体角色的全知叙述者，使作者能够不直接地闯入作品，却可以用全知视角叙述这些事件，以及相关人物的行动和想法。

（2）在超出人物叙事视野的角度使用全知视角。全知叙述者不仅可以站在小说故事之上，通过无人称叙述主体的角度叙述小说故事，而且能够超越小说场景中所有人物的叙事视野，叙述出在场人物所不知晓的东西。

例如，小说《牛虻》中，当牛虻回到佛罗伦萨的家后，女仆告诉他，绮达已在半个月前离开他了，什么东西都没带走，也没有留下一句话。牛虻正试图想在绮达的房间内找到留给自己的信或字条时，一个老太婆找上门来，并当面告诉牛虻，绮达已经和她的儿子一起走了。得知自己曾在路上拣来的吉卜赛姑娘也不告而别，牛虻内心受到了强烈的打击。于是，牛虻一个人静坐在书房里。当琼玛敲门进来时，小说写道：

> 琼玛轻轻地推门进去。房里一片漆黑，可是她进门的时候，走廊里的灯光射了进来，看得出牛虻独坐在那儿，把头垂在胸口上，躺在他跟前的狗已经睡着了。
>
> “是我。”
>
> 他惊醒过来。“琼玛……琼玛！啊，我多么巴望你啊！”
>
> 她还没有来得及开口，他已经在她的跟前跪下来，把他的脸埋在她的裙裾里。他的整个身子发出一阵痉挛似的颤抖，使人看了比见他流泪还要难受。
>
> 她寂然不动地站着。她没有什么可以帮助他——一点也没有。这是再惨不过的事情。她宁愿自己死了来解除他的痛苦，然而她只能消极地站在那儿看着他。在那一刹那间，只要她敢俯下身子，伸出臂膀去搂住他，把他紧紧偎

> 贴着自己的心，卫护着他——哪怕是用她自己的肉体去卫护——使他从今以后不再遭受一切的祸害和委屈；那么，他一定就会重新变成她的亚瑟，那时天就一定会亮起来，一切阴影都会消失掉。
>
> 啊，不，不！他怎么能忘掉这一切呢？把他推到地狱里去的不正是她——用她自己的右手打他耳光的不正是她？
>
> 她错过了那一刹那了。牛虻已经匆匆地站起来，走到桌傍坐下，一面用一只手遮掩着他的眼睛，一面狠狠地咬着自己的嘴唇，仿佛要把它咬破似的。(27)

在上述引文中，当牛虻痛苦得失去常态，跪倒在琼玛的跟前，把脸埋在琼玛的衣裙里，整个身子颤抖不已的时候，作者在叙述了琼玛的内心感受之后，将叙事视角跃出了琼玛的视线和内心，在全知视角中叙述了琼玛当时可能选择的行动及其结果：假如琼玛俯下身子，伸出臂膀去搂住牛虻的话，那么，牛虻和琼玛将可能重归于好。原版小说中使用了“could she but dare to…then he would be”的句式来表示全知叙述者的一种假设性叙述。然后，小说另起一个自然段，并将叙事视角转人牛虻的心理活动。由此可见，上述引文中下划线的部分是全知视角中叙述的内容，因为这些内容超越了琼玛和牛虻两人的叙事视野，可以理解为是由全知叙述者叙述出来的。

（3）在人物的限知视角组合中使用全知视角。虽然，两个限知视角相加并不等于全知视角。但是，当作者将叙事视角从甲人物转入乙人物的时候，既可以视作是两个小说人物的限知视角，也可以被认为是全知叙述者的全知视角穿插性地叙述了小说人物的限知视角。尤其在这种限知视角的频繁切换中展示出双方人物心理活动，更加体现出作者是在使用全知叙述者的视角调控技巧。我们将从切换组合与复合组合两个方面来分析限知视角组合中的全知视角。

首先是切换组合。在两个以上小说人物视角的切换组合中，作者将人物的限知视角组合成全知视角。例如，《红与黑》中，当于连与德·瑞那夫人首次见面时，小说写道：

> 这个乡下小伙子肌肤那么白嫩，眼睛那么温柔，以至于有点浪漫倾向的德·瑞那夫人起先还以为这是个女扮男装

的姑娘，来求市长帮什么忙的。她不由得生出一种怜悯之情，因为这个可怜的人站在门边，显然不敢举手拉铃。她走上前去，暂时忘掉了因家庭教师要来而引起的深深的烦恼。　于连面门而立，没有看到她过来。他猛地一惊，因为突然耳边有个温柔的嗓音问他："您来这儿干吗，孩子？"

　　于连即刻转过身来，德·瑞那夫人美丽动人的目光深深地打动了他，让他心中的怯意顿时消散了一半。对她美貌的惊叹使他忘掉了一切，甚至忘掉了此行的目的。于是，德·瑞那夫人把刚才的问话又重复了一遍。

　　"我来做家庭教师，夫人，"他终于回答了她的问题。眼边的泪痕让他无地自容，一个劲儿地想从脸上抹去。

　　德·瑞那夫人一时语塞。他们贴得很近，四目相望。于连从来没碰到过一个衣着如此华丽的人，特别是一个容貌如此姣好的女人，这样和颜悦色地和他说话。德·瑞那夫人凝视着乡下小伙子刚才还那么苍白，此时已涨得通红的脸颊上大颗的泪珠。她即刻笑出声来，那欢快劲儿就像一个无拘无束的姑娘。她在为自己而笑，因为她怎么也没想到竟然会这样幸运。这是真的吗？难道这就是自己想象中前来训斥并责打她孩子的那个蓬头垢面、衣衫褴褛的教师吗？……[28]

　　上述引文中，下划线部分是德·瑞那夫人的限知视角，其余的则是于连的限知视角。作者便是运用全知叙述者的视角调控方式，通过两人的视角切换而构成了一个全知视角。首先，小说从德·瑞那夫人的角度叙述其对于连的性别、身份和行为的误觉，从于连白嫩的肌肤和温柔的眼神中，以及站在门口不敢举手拉铃的举动，德·瑞那夫人错误地以为眼前的乡下小伙子是个有求于丈夫的姑娘。接着，小说又转入于连的视野，叙述了于连猛然听到耳边温柔的嗓音，即刻转身，不仅为德·瑞那夫人美丽动人的眼光所打动，而且也惊叹于德·瑞那夫人的美貌，以至于忘掉了自己此行的目的。当再次听清了德·瑞那夫人的问话后，于连才说明了自己前来做家庭教师的目的。最后，小说又回到德·瑞那夫人的视角，叙述了她凝视着于连通红的脸颊上大颗的泪珠，情不自禁地笑出声来，在欢快的笑声中，德·瑞那夫人如释重负，眼前这个温情和悦的乡下小伙子彻底地消除了德·瑞那夫人原先对家庭教师的

不祥猜度。因此，这是两个相对独立的限知视角，一方面，小说从德·瑞那夫人的角度叙述了这位市长夫人第一次见到于连时的感受和判断，并最终解除了自己的错误感知，知道了于连是前来应聘家庭教师的；另一方面，小说从于连的视野叙述了这个年轻人首次遇见德·瑞那夫人时的惊讶、感动和局促，面对德·瑞那夫人温柔的嗓音、动人的眼神和美丽的容貌，于连忘记了自己是来市长家做家庭教师的目的，激动得甚至连眼角上也淌下了泪水。但是，当作者将德·瑞那夫人与于连的两种限知视角连接起来之后，便构成一种全知视角。因为只有小说故事的叙述者才能够在两个小说人物之间进行视角切换，通过小说人物自身来展示其内心深处的思想感情和叙事判断。所以，这是一种通过小说中不同人物的限知视角之间的切换组合，将两个小说人物的限知视角组接成一种全知叙事视角。

其次是复合组合。作者通过多个小说人物的限知视角之间直接和间接的转换和交替，多层次地组合成全知视角。例如，在《牛虻》中，作者采用了四个小说人物视角的复合重组来表现限知视角组合中的全知视角。那天，琼玛感到有些头疼，没有听完蒙太尼里的布道，就与玛蒂尼两人离开了教堂，顺路在河边散步。在谈起蒙太尼里的时候，琼玛向玛蒂尼透露了一段往事。当时，琼玛正在为自己害死了亚瑟而感到内疚和自责。可是，蒙太尼里来到琼玛的家，并跟她说，是他杀死了亚瑟，因为亚瑟发现蒙太尼里欺骗他。尽管琼玛一直没有理解蒙太尼里的那句话，却时常感觉到亚瑟与蒙太尼里的相貌非常相似。正当玛蒂尼想劝说琼玛不要老是用过去的那件错事来折磨自己的时候，恰好牛虻和列卡陀医生从旁边经过。小说写道：

> 这个时候，他（玛蒂尼）急于要劝解琼玛，已经握住了她的手。但他听见背后传来一种柔软、冷漠而拖长的说话声，就突然把她放开，并且缩回了身子。
>
> “蒙……蒙太尼……尼里大人这个人呢，”那懒洋洋的声音模模糊糊地说：“那当然是再也没有什么话好说了，我的好医生。事实上是，他已经好到了这个世界不配他居住，而应该把他客客气气护送到下面那个世界里去了。我敢说一句，他在那儿也一定会像在这儿一样，会引起极大的轰动；那边大……大概有许多老鬼是从来不曾见过像‘诚

实的主教’这种新鲜东西的！那些鬼所最爱好的正是新奇的东西……”

“你怎么知道？”列卡陀医生的声音问，语气里显然有一种不容易压抑下去的恼怒。

“从圣经上看来的，亲爱的先生。如果福音书可信的话，那么我们知道，即使那些最最上流的鬼也是喜欢那种奇奇怪怪的拼合物的。现在你瞧，‘诚实’加上‘主……主……主教’——这一种拼合，我就觉得有些奇特，并且教人不舒服，就像虾儿拼甘草一般。啊，玛蒂尼先生，还有波拉太太！雨后的天气很可爱，不是吗？你们也去听过那位新……新萨伏纳罗拉的布道吗？”

玛蒂尼一下子转过身来。牛虻嘴里衔着一支雪茄，钮孔里插着一朵从花房里买来的鲜花，正向他伸来一只瘦长的整整齐齐套着手套的手。阳光从他那光亮的皮靴上发出反光，又从水面上反映到他那笑盈盈的脸上，所以他在玛蒂尼眼中不像往常那么瘸腿，而且好像比往常神气得多。他们握着手，一个是和蔼可亲，另一个却是悻悻含怒，突然列卡陀医生叫起来了：

“我怕波拉太太不很舒服呢！”

她的脸色是这样惨白，以至她那帽檐下的阴影部分，看上去简直是一片铅青色，脖子上的帽带在簌簌发抖，分明是由于心脏的猛烈跳动所引起的。

“我要回家去了，”她虚弱地说。

他们叫来了一辆马车，玛蒂尼和她一起坐上去，护送她回家。牛虻弯腰给她拉起那被车轮勾住的披风时，突然抬头看着她的脸，玛蒂尼就见她急忙地往后退缩，神色有些恐怖。(29)

上述引文中，作者主要是通过玛蒂尼的视角叙述的。首先，小说叙述了玛蒂尼听见背后传来牛虻的声音。其次，随着牛虻的招呼声，小说从玛蒂尼的角度叙述了他转过身去，看到牛虻嘴里的雪茄烟，衣服上的一朵鲜花，以及反射着阳光的靴子和倒映着河水的笑容。最后，当玛蒂尼、牛虻和列卡陀医生给琼玛叫来马车时，小说又是从玛蒂尼的视角加以叙述，牛虻弯腰拉起琼玛的披风时抬头看了她的脸，而琼玛则恐怖地往后退缩起来。但是，如果仔细阅读的话，不难发

现，在直接叙述玛蒂尼的叙事视角同时，小说中隐含着其他三人的叙事视角。当牛虻打断了与卡列陀医生的对话，招呼琼玛和玛蒂尼时，牛虻的招呼声不只是玛蒂尼听见了，琼玛自然也听到了；而当玛蒂尼看着牛虻并和他握手时，琼玛也是看到的，甚至也感觉到了牛虻靴子上刺眼的反光。所以，琼玛会脸色惨白。当卡列陀发出惊叫声时，显然，卡列陀、玛蒂尼和牛虻都看到的。而牛虻拉起琼玛的披风并与琼玛对视时，小说却又回到了玛蒂尼的视角。因此，作者在用玛蒂尼的视角直接叙述的时候，实际上暗示着其他三人的视角交替和融合。也就是说，这是作者在多个人物视角的直接叙述和间接暗示中复合建构起来的全知视角。

4．第一人称与第三人称转换中的限知视角与全知视角。　在一部小说中，当作者在第一人称与第三人称之间转换时，限知视角与全知视角之间的区别便集中地表现在小说情节的叙述主体上。也就是说，在第三人称的情节叙述中，作者可以采用全知叙述者的全知视角，而在第一人称的情节叙述中，作者却往往通过主人公“我”的多方位限知视角。

例如，鲁迅在小说《祝福》中用了第一人称主人公“我”与第三人称全知叙述者两个叙述主体来叙述小说故事。小说的开篇和结尾都采用了第一人称，从“我”的叙事视角中叙述小说中的事件，而小说的中间部分则是第三人称，由全知叙述者来叙述小说故事。所以，作者在小说叙述人称上有过两次转换。在第一次小说叙述人称转换时，作者用了一个叙述句：“然而（我）先前所见所闻的她的半生事迹的断片，至此也连成一片了。”于是，小说由此完成了由第一人称主人公“我”的限知视角向全知视角的转换。之后，小说从全知叙述者的角度叙述了祥林嫂的生平事迹。当叙述完祥林嫂的故事后，作者巧妙地从第三人称全知叙述者转入主人公“我”的叙事视角，完成了小说叙述人称的第二次转换。小说写道：

> 然而她（祥林嫂）总如此，全不见有伶俐起来的希望。他们于是想打发她走了，教她回到卫老婆子那里去。但当我还在鲁镇的时候，不过单是这样说；看现在的情状，可见后来终于实行了。然而她是从四叔家出去就成了乞丐的呢，还是先到了卫老婆子家后再成乞丐的呢？那我

可不知道。(30)

上述引文，是小说叙述人称第二次转换中的叙述段落。前面两个叙述句可以视作全知叙述者的视角，而下划线的叙述句之后，却转入了第一人称主人公“我”的叙事视角。在第一人称叙述中，前者说明了“我”是如何知晓有关祥林嫂故事的；后者则表示“我”对祥林嫂何时成为乞丐的猜测。因此，作者通过小说开头与结尾处的两次叙述人称的转换，使作者能在第三人称的全知视角中更为客观和完整地叙述祥林嫂的故事，而在第一人称“我”的限知视角中，表达作者自己对祥林嫂的不幸遭遇和悲惨命运的深切同情；对四叔家过年时的“祝福”仪式的犀利反讽，以及对鲁镇上除夕夜的喜庆爆竹声的深刻反思。

二、叙事意向上的限知视角与全知视角

我们已经知道，小说中的叙事视角可以从叙事意向上分为主观视角与客观视角两种类型。当我们从聚焦视域的意义上分析的时候，就会发现，作者往往可以用限知视角与全知视角来调控叙事意向，这就使我们可以在主客观视角的具体使用中区分出限知视角与全知视角。

1．单个人物叙事意向中的限知视角。　这是一种限于单个小说人物的主客观视角来叙述事件的聚焦视域。叙述主体的叙事意向不能超越该人物在具体小说场景中的叙事视野，展现单个人物的主客观视角。因此，这是一种限知性的主客观视角。

例如，在《安娜·卡列尼娜》中，作者从渥伦斯奇的角度，叙述其在火车车厢里首次见到安娜时的感觉和判断。当时，渥伦斯奇去莫斯科火车站接他的母亲。当他跟着乘务员进入客车的车厢时，突然看到了安娜。小说写道：

> 渥伦斯奇跟着乘务员向客车走去，在车厢的门口他突然停住脚步，给一位正走下车来的妇人让开路。
>
> 凭着社交界中人的眼力，瞥了一瞥这位妇人的风姿，渥伦斯奇就辨别出她是属于上流社会的。他道了声歉，就走进车厢去，但是感到他非得再看她一眼不可；这并不是因为她非常美丽，也不是因为她全部姿态上所显露出来的端丽和温雅，而是因为在她走过他身边时，她那迷人的脸

上的表情带着几分特别的柔情蜜意。当他回过头来看的时候，她也掉过头来了。她那双在浓密的睫毛下面显得阴暗了的闪耀着的灰色眼睛亲切而注意地盯在他的脸上，好像她在辨认他一样，随后又立刻转向走过的人群，像是在寻找什么人似的。在那短促的一瞥中，渥伦斯奇已经注意到了有一股被压抑的生气在她的脸上流露，在她那亮晶晶的眼睛和她的朱唇弄弯曲了的轻微的笑容之间掠过。仿佛有一种过剩的生命力洋溢在她的全身心，违反她的意志，时而在她的眼睛的闪光里，时而在她的微笑中显现出来。她故意地竭力隐藏住她眼睛里的光辉，但它却违反她的意志在隐约可辨的微笑里闪烁着。(31)

上述引文中，作者叙述了渥伦斯奇走进车厢时首次看到安娜的感受。在瞥了一眼时，渥伦斯奇辨别出眼前的这位妇人属于上流社会；回头再看一眼时，渥伦斯奇感觉出那位妇人在走过自己身边时脸上带着几分特别的柔情蜜意，并从安娜的表情中发现其脸上流露出一股被压抑的生气。由此可见，这是单个人物的限知视角，作者只是叙述了渥伦斯奇眼中所见的安娜，以及渥伦斯奇瞬间的内心感受。然而在叙事意向上，作者融合了主客观两种叙事视角，一方面，作者叙述了渥伦斯奇在客观视角中的一瞥和回头再看一眼；另一方面，作者又从主观视角中叙述了渥伦斯奇在两次观察安娜时对安娜的叙事感知和叙事判断，渥伦斯奇从安娜的浓密的睫毛、亮晶晶的眼睛、弯曲了的朱唇和轻微的笑容中发现了一种被压抑的生气，一种过剩的生命力闪烁在眼睛和笑容之中。因此，在渥伦斯奇的主客观视角中，作者不仅叙述了渥伦斯奇看到安娜的风姿时的叙事感知和叙事判断，而且也在安娜的风姿中读出了隐藏在这位陌生妇人内心深处的隐秘，进而透露出这个年轻士官对于异性妇人的敏感习性。

2．两个以上人物叙事意向中的全知视角。　这是一种在两个以上小说人物的主客观视角中叙述事件的聚焦视域。作者不仅可以表现不同人物客观视角中所看到的东西，而且能够展示这些人物的内心感知和叙事评判。

（1）多个人物的客观视角中合成的全知视角。作者使用两个以上人物的客观视角，并从这些人物在小说场景中所能观察和感知到的

东西来叙述事件。例如，在《红楼梦》第四十回中，当贾母吩咐王熙凤等人在大观园藕香榭的水亭布置宴席之后，便率领刘姥姥等人乘坐两只棠木舫前往。在经过蘅芜院时，贾母命人将船靠岸，顺便去薛宝钗的住处看看。小说写道：

> 贾母忙命拢岸，顺着云步石梯上去。一同进了蘅芜院。只觉异香扑鼻，那些奇草仙藤，愈冷愈苍翠，都结了实，似珊瑚豆子一般，累垂可爱。及进了房屋，雪洞一般，一色的玩器全无。案上止有一个土定瓶，中供着数枝菊花，并两部书，茶奁、茶杯而已。床上只吊着青纱帐幔，衾褥也十分朴素。[32]

在上述引文中，作者是从贾母等一行人的角度描写蘅芜院的环境。虽然，作者并没有具体地指明小说中的具体人物，而是笼统地从贾母等人的客观视角叙述的。但是，因为作者采取了多个人物的聚焦视域，因而在小说人物的叙事意向中构成了一种全知视角。当贾母等众人进入蘅芜院时，“只觉异香扑鼻”。然后，小说的叙事视角由众人物的嗅觉转入视觉，从院内的各种奇草仙藤到屋内案桌上的一个土定瓶里的几枝菊花、两部书籍等，以及吊着纱帐幔的床和衾褥。从写作意图来看，作者既表现了薛宝钗素净的生活习性和孤傲的人格品性（菊花的隐喻），又为显示贾母疼爱薛宝钗而作铺垫（紧接上文，小说叙述了贾母命鸳鸯去自己那里取些古董来，装饰薛宝钗的室内）。但是，就聚焦视域而言，作者却主要采用了多个小说人物的客观视角，从贾母等人的叙事意向中客观地描写了蘅芜院的景象。尽管，在环境描写中，作者也表露了小说人物的某些感知判断，如，“异香扑鼻”“累垂可爱”、“一色的玩器全无”、“十分朴素”等。然而，这些感知判断主要是小说人物对蘅芜院中自然景象和家居景物的叙事感知，是贾母等众人对蘅芜院环境的一般叙事判断，而不是一种主观化或个性化的叙事判断，更不是对薛宝钗的叙事评判。因此，我们可以将其界定为一种由多个人物的客观视角构成的全知视角。

（2）两个人物的主客观视角交替中构成的全知视角。作者分别在小说的人物之间进行视角转换，并综合了主客观两种视角，从而超越了单个人物的聚焦视域，形成一种全知视角。

例如，在《红楼梦》第三十回“龄官画蔷痴及局外”中，作者用较长的篇幅叙述了贾宝玉与龄官之间在蔷薇花架下互相观察和各自猜度对方的小说片段。小说写道：

> 且说宝玉见王夫人醒了，自己没趣，忙进大观园来。只见赤日当天，树阴合地，满耳蝉声，静无人语。刚到了蔷薇架，只听见有人哽噎之声。宝玉心中疑惑，便站住细听，果然架下那边有人。如今五月之际，那蔷薇正是花叶茂盛之时，宝玉便悄悄的隔着篱笆洞儿一看，只见一个女孩子蹲在花下，手里拿着根绾头的簪子在地下抠土，一面悄悄的流泪。宝玉心中想道：“难道这也是个痴丫头，又像颦儿来葬花不成？”因又自叹道：“若真也葬花，可谓东施效颦了，不但不为新奇，而且更是可厌。”想毕，便要叫那女子说：“你不用跟着林姑娘学了。”话未出口，幸而再看时，这女孩子面生，不是个侍儿，倒像是那十二个学戏的女孩子里头的一个，却辨不出他是生旦净丑那一个角色来。宝玉把舌头一伸，将口掩住，自己想道：“幸而不曾造次。上两回皆因造次了，颦儿也生气，宝儿也多心。如今再得罪了他们，越发没意思了。”一面想，一面又恨认不得这个是谁。再留神细看，只见这女孩子眉蹙春山，眼颦秋水，面薄腰纤，袅袅婷婷，大有林黛玉之态。宝玉早又不忍弃他而去，只管痴看。只见他虽然用金簪画地，并不是掘土埋花，竟是向土上画字。宝玉用眼随着簪子的起落，一直、一画、一点、一勾的看了去数，一数十八笔。自己又在手心里，用指头按着他方才下笔的规矩写了，猜是个什么字。写成一想，原来就是个蔷薇花的“蔷”字。宝玉想道：“必定是他也要做诗填词，这会子见了这花，因有所感。或者偶成了两句，一时兴至恐忘，在地下画着推敲，也未可知。且看他底下再写什么。”一面想，一面又看，只见那女孩子还在那里画呢。画来画去，还是个“蔷”字；再看，还是个“蔷”字。里面的原是早已痴了，画完一个“蔷”又画一个“蔷”，已经画了有几千个。外面的不觉也看痴了，两个眼睛珠儿只管随着簪子动，心里却想：“这女孩子一定有什么说不出的大心事，才这么个形景。外面既是这个形景，心里还不知怎么熬煎呢。看他的模样儿这么

> 单薄，心里那里还搁的住熬煎呢。可恨我不能替你分些过来。”伏中阴晴不定，片云可以致雨，忽然凉风过处，飒飒的落下一阵雨来。宝玉看着那女子头上滴下水来，纱衣裳登时湿了。宝玉想道：“这时下雨了，他这个身子如何禁得骤雨一激！”因此禁不住便说道：“不用写了，你看下大雨，身上都湿了。”那女孩子听说，倒吓了一跳，抬头一看，只见花外一个人叫他不用写了。一则宝玉脸面俊秀，二则花叶繁茂，上下俱被枝叶隐住，刚露着半边脸：那女孩子只当是个丫头，再不想是宝玉，因笑道：“多谢姐姐提醒了我。难道姐姐在外头有什么遮雨的？”一句提醒了宝玉，哎哟了一声，觉得浑身冰凉。低头一看，自己身上也都湿了，说声“不好”，只得一气跑回怡红院去了。心里却还记挂着那女孩子没处避雨。(33)

上述引文主要是由贾宝玉和龄官两个人物的叙事视角构成的，并且，作者大体上是在两个人物的视角转移中叙述的。作者首先是从贾宝玉的角度叙述的，先写贾宝玉在蔷薇花架下听到有人哽噎之声，疑惑之余，从篱笆洞窥见一个女孩正蹲在花下，一边流着泪，一边用手里的簪子在地上抠土。接着，小说用内心独白方式叙述了贾宝玉对眼前所见的种种猜测，以为也是个学林黛玉葬花的痴丫头。可是，贾宝玉仔细观察后才发现，那女孩是用簪子在地上书写“蔷”字。于是，贾宝玉便误以为她想做诗填词。当看到女孩一遍又一遍地在地上书写“蔷”字后，贾宝玉又猜想这女孩子心里一定有私密的心事。这时，天上下起了阵雨。贾宝玉不忍心看着那女孩子淋湿在雨中的情形，便叫唤着提醒女孩躲雨。然后，作者将叙事视角从贾宝玉转入那女孩子。因贾宝玉的叫唤，女孩子先是惊吓了一跳，抬头看时，才发现花架外有个人正冲着她叫唤。随后，小说从女孩的客观视角转入主观视角，叙述了她对贾宝玉的视觉感知，因贾宝玉的脸被花叶阻挡，女孩误以为叫唤她的也是个丫头，所以，女孩子便用姐姐相称，提醒对方躲雨。最后，作者又从女孩子转回到贾宝玉的叙事视角。听到女孩的提醒，贾宝玉才恍然感觉到自己浑身冰凉，低头发现身上全都湿了。一边说着“不好”，一边朝怡红院跑去，然而心里却惦记着那个没处避雨的女孩子。

由此可见，在上述引文中，小说不仅是从贾宝玉的视角与女孩子

龄官的视角之间进行人物间的视角转换，而且在贾宝玉和龄官的视角中展示了主观视角和客观视角，分别表现了两人在叙事视角中客观的叙事感知和主观的叙事判断。一方面，孤立地看，贾宝玉和龄官的叙事视角各自都是相对独立的限知视角，受制于两人叙事视野上的局限，所以，贾宝玉对龄官的判断上一再失误，而龄官也将贾宝玉误看成是丫头，并且，两人当时都不知道对方的真实身份[(34)]。另一方面，整合地看，作者通过两个人物之间的视角切换，既叙述了贾宝玉的内心独白，也叙述了龄官的心理活动和叙事判断，从而超出了单个小说人物的聚焦视域。正是从后者的意义上，我们将上述引文视作一种由多个人物的主客观视角组合而成的全知视角。

3．游移于人物与全知叙述者之间的全知视角。 作者在叙述小说人物的叙事视角过程中，跳出了该人物的视点范围，进而在人物的叙事视角中掺和着全知视角的叙事判断。

例如，哈代的小说《德伯家的苔丝》中，苔丝按照父母的吩咐去找远房亲戚，一个人来到了德伯太太的宅邸。当她第一眼见到德伯太太的儿子亚雷时，小说写道：

> 苔丝站在那儿，像一个要扎到水里的沐浴者，几乎还没有拿定主意，是前进还是后退，正在这样犹豫不决的时候，有一个人从帐篷昏暗的三角门里走了出来。他是一个身材高大的青年，嘴里还叼着烟。
>
> 他差不多得说脸膛深色；两片厚嘴唇，虽然红而光滑，样子却没长好；其实他不过二十三四岁，但是嘴上却早已留了两撇黑八字须了，修得很整齐，两个尖儿朝上撅着。虽然他全身的轮廓带着一些粗野的神气，但是在他脸上和他那双滴溜溜转的眼睛里，却含着一种特殊的力量。[(35)]

上述引文中，作者先是从苔丝的主观视角叙述的，苔丝感到自己进退两难。可是，当亚雷从帐篷里走出来时，小说的叙事视角已经从苔丝的主观视角转入了客观视角，苔丝不认识这个人，从其外观上看，是个身材高大的青年，嘴里叼着烟。接着，作者开始在苔丝的客观视角中传递出全知视角的叙事感知，尤其当小说中确切地作出判断：这个青年人只不过二十三四岁的时候，全知叙述者便越过苔丝的

视角，对亚雷的外部状貌进行了客观性的叙事判断。因此，在第二个自然段落中，作者实际上是采用了人物与全知叙述者的双重视角来叙述的，既包含了苔丝的叙事感知，又隐含着全知叙述者的叙事评判。一方面，小说是从苔丝的客观视角中叙述的，甚至没有提及亚雷的姓名；另一方面，小说的叙事感知和叙事判断中融合了苔丝和全知叙述者的双重视角，既描绘了苔丝对亚雷的初次印象，从亚雷的嘴唇、八字胡须、身体的轮廓线到眼睛的神情，又表述了全知叙述者对亚雷的外部状貌和神态的评判：两片厚嘴唇红而光滑，样子却没长好；年龄只有二十三四岁，却留起了八字胡须；脸上和眼睛里含着一种特殊的力量，身体的外形却带着些粗野。虽然，苔丝可能会通过自己的客观视角，对眼前的亚雷进行一些感知和判断，然而考虑到所有这些都发生在相当短的时间里，并且，年轻的苔丝第一次见到亚雷，通常不太可能对亚雷有细致的观察和具体的评判，尤其不会用十分肯定的语气判断亚雷只不过二十三四岁。因此，作者在人物的叙事视角中一定程度上表露出全知叙述者的叙事感知和叙事评价，小说的聚焦视点便在苔丝和全知叙述者之间游移，进而在人物与全知叙述者的双重叙事视角的交替、重叠和融合中建构了全知视角。

三、视角呈现上的限知视角与全知视角

在视角调控上，作者可以根据被叙述对象在视角呈现上的区别，分别使用外视角与内视角。其中，外视角只能呈现人物的外部状貌和外在行动，或者是小说情节中的外部事件；而内视角则能够展示人物的心理活动和内心秘密，或者是小说情节中的内在事件。其实，在内外视角的调控上，作者同样可以使用限知视角与全知视角两种方式。这里，我们将举例分析作者如何在内视角中具体使用限知视角和全知视角。

1．内视角中的限知视角。　作者从小说中的某个人物出发，将叙事视角聚焦于该人物的内心世界，并且，在叙事视角中呈现出来的只是该人物所能拥有的思想情感。例如，在《安娜·卡列尼娜》中，作者从安娜的角度，叙述其在从莫斯科回彼得堡的火车上的一段内心独白。当时，安娜坐在车厢的躺椅上正在阅读一本英国小说。小说的主

人公获得了男爵的爵位和领地，安娜愿望和小说中的男爵一同到领地去。为此，安娜有一种羞愧的感觉。当安娜放下手中的英国小说时，便回想起自己这几天在莫斯科的情形。小说写道：

> 她（安娜）重温着她在莫斯科的回忆。一切都是良好的，愉快的。她回想起跳舞会，回想起渥伦斯奇和他的一见钟情的顺从的面孔，回想起她和他的一切关系：没有什么可羞耻的。虽然这样，但是就在她回忆的那一瞬间，羞耻的性情加剧了，仿佛有什么内心的声音正在她回想渥伦斯奇的时候对她说："暖和，暖和得很，简直热起来了呢。""哦，那又有什么呢？"她决然地对自己说，在躺椅上变动了一下位置，"那算什么意思呢？难道我害怕正视这事实吗？哦，那有什么呢？在我和这个少年士官之间存在或者能够存在什么不同于普通朋友的关系呢？"她轻蔑地笑着……[36]

上述引文中，作者叙述了安娜在回忆中的个人感受。安娜想到了自己与渥伦斯奇在莫斯科舞会上的初次见面，心里为自己对渥伦斯奇的一见钟情而感到羞耻，可是，安娜随即又反问自己，为何要害怕这种一见钟情的事实呢？这里，作者完全是通过安娜的内心独白来叙述安娜与渥伦斯奇的一见钟情，以及安娜对于这种一见钟情的内心反思，而所有这些都没有超越安娜个人的叙事视域。所以，作者将小说人物的叙事视角聚焦于该人物的内心活动之中，进而使其成为一种限知性的内视角。

2．内视角中的全知视角。　全知叙述者用内视角的方式叙述时，不仅可以展示小说人物内心的意识和情感，而且能在叙事视角中呈现出超出该人物的叙事感知、叙事评判。于是就形成了一种全知性的内视角。

（1）超越人物感知范围的全知视角。全知叙述者越出小说人物的叙事视角，叙述了该人物无法感知的东西。例如，小说《风波》开始写道：

> 临河的土场上，太阳渐渐地收了他通黄的光线了。场边靠河的乌桕树叶，干巴巴的才喘过气来，几个花脚蚊子

在下面哼着飞舞。面河的农家的烟囱里，逐渐减少了炊烟，女人孩子们都在自己门口的土场上泼些水，放下小桌子和矮凳；人知道，这已经是晚饭的时候了。

老人男人坐在矮凳上，摇着大芭蕉扇闲谈，孩子飞也似的跑，或者蹲在乌桕树下赌玩石子。女人端出乌黑的蒸干菜和松花黄的米饭，热蓬蓬冒烟。河里驶过文人的酒船，文豪见了，大发诗兴，说，“无思无虑，这真是田家乐呵！”

但文豪的话有些不合事实，就因为他们没有听到九斤老太的话。 这时候，九斤老太正在大怒，拿破芭蕉扇敲着凳脚说：

“我活到七十九岁了，活够了，不愿意眼见这些败家相，——还是死了的好。立刻就要吃饭了，还吃炒豆子，吃穷了一家子！”(37)

上述引文主要是从全知叙述者的视角叙述的。可是，当小说叙述到文人们的酒船驶过土场时，便将叙事视角切换到船上的文豪们。坐在船上的文豪们见到河岸土场上农家们摆出桌椅准备晚饭的场景，便大发诗兴，连声称道田家乐。接着作者在另起一个自然段时，跳出文豪们的叙事视野，站在全知叙述者的角度说道：“但文豪的话有些不合事实，就因为他们没有听到九斤老太的话。”这句带有调侃性的叙述句子采用了上帝一样的视角，直截了当地指出了这些坐在船上的文豪们因叙事感知上的局限而诗兴大发。由此可见，作者是用全知叙述者的叙事视角讲出了小说人物所无法感知的东西。

（2）超越人物道德观念的全知视角。全知叙述者可以越出小说人物的道德评价标准，在该人物的内视角中呈现全知叙述者的道德评判。例如，《包法利夫人》中，爱玛与见习生赖昂之间有了婚外情之后，首次去卢昂和赖昂约会。约会结束后，爱玛回客店想乘驿站的马车回永镇家里时，却发现驿车已经开走了。小说写道：

包利法夫人回到客店，一看驿车不在，大吃一惊。伊外尔等她等了五十三分钟，不见她来，只好出发了。

其实，她也不是非回去不可；不过她有话在先，说她当天黄昏到家。再说，查理在等她回来；她心里已经起了那种唯命是从的胆怯感觉：对于许多妇女，犯了奸淫，这

种感觉就是惩罚，也就是赎罪。[38]

上述引文中，作者是从爱玛的叙事视角叙述的。当她赶回客店发现回家的驿车开走后，小说便用爱玛的内视角来展现其内心独白。虽然她并不一定要回家，但她答应丈夫查理当天黄昏就回家。所以，爱玛为自己忘了对丈夫的约定而感到胆怯。这时，小说引入了全知叙述者的叙事评判：对于许多妇女，犯了奸淫，这种感觉就是惩罚，也就是赎罪。显然，这句话已经超出了爱玛的道德观念底线，实际上是全知叙述者对于爱玛与赖昂的婚外恋行径的指责，而全知叙述者的指责又十分隐蔽地表达了作者的道德观念。

（3）偏离人物叙述语气的全知视角。作者在叙述小说人物的内心想法时，偏离了该人物的叙述语气，从而在全知视角中呈现出全知叙述者的叙述语气。例如，《傲慢与偏见》中，当威廉·卢卡斯说起夏绿蒂已和柯林斯订婚的消息时，班内特太太一口咬定他弄错了，因为在她看来，柯林斯应娶的是自己的女儿。小说写道：

> 班内特太太在威廉爵士面前，实在气得说不出话；可是他一走，她那一肚子牢骚便马上发泄出来。第一，她坚决不相信这回事；第二，她断定柯林斯先生受了骗；第三，她相信这一对夫妇绝不会幸福；第四，这门亲事可能会破裂。不过，她却从整个事件上简单地得出了两个结论——一个是，这场笑话全都是伊丽莎白一手造成的；另一个是，她自己受尽了大家的欺负虐待；在那一整天里，她所谈的大都是这两点。[39]

上述引文中，作者是从班内特太太的叙事视角来叙述其对柯林斯与夏绿蒂订婚的想法，但是，小说中的四点想法和两点结论却不是班内特太太的叙述语气，而是用了全知叙述者的口气。换句话说，作者在用全知叙述者的叙述语气叙述班内特太太的内心想法时，实际上也将全知视角的叙事态度和叙述语气融入了班内特太太的内视角之中。

总之，从视角调控上讲，为了表现不同叙述主体的叙事感知和叙事判断，作者不仅会在小说中不同人物的叙事视角之间进行切换，在小说人物的限知视角中交叉地运用主观视角与客观视角、内视角与外视角，而且在全知叙述者与小说人物的叙事视角之间进行转换，从不

同角度叙述小说故事，以及小说中具体的人物、情节和环境。因此，作者既要细心地区分全知视角与限知视角，不能违反生活常理，在小说人物的限知视角中叙述出该人物所无法拥有的叙事感知和叙事判断，与此同时，作者又要巧妙地综合使用这两种叙事视角，要考虑，如何从不同人物的限知视角中分别地叙述小说中的事件；如何在两种以上的限知视角之间交叉地叙述小说中的事件；如何将全知叙述者的叙事感知和叙事判断渗透到人物的限知视角之中，进而在小说的叙事视角中建构出一种多层次、多向度的结构性网络格局。

第四节　视角调控习题

一、如何区分客观视角与主观视角？分别用两种视角叙述同一个故事片段。

二、什么是外视角与内视角？分别用两种视角叙述同一个故事片段。

三、如何用内视角塑造人物形象？用内视角叙述小说人物的意识、情感、幻觉或梦境。

四、如何用外视角塑造人物形象？用外视角叙述小说人物的外部状貌和外在行动。

五、如何在内视角中叙述小说情节？用内视角叙述情节性事件之间的内在关系。

六、如何在外视角中叙述小说情节？用外视角叙述情节性事件。

七、限知视角与全知视角有何区别？分别用两种视角叙述同一个故事片段。

八、如何在限知视角中表现第一人称主人公“我”的多方位视角？用第一人称小说主人公“我”的限知视角叙述一个小故事。

---

(1)　热拉尔·热奈特：《叙事话语　新叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社，1990年，第234页。

(2)　沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第66页。

(3)　鲁迅：《药》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1

卷，第464页。

(4) 虽然，作者在老栓的场景联想中隐含着某种叙述话语的倾向。然而这一场景是用小说人物的客观视角叙述的。

(5) 鲁迅：《孔乙己》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第458页。

(6) 在这些“我”的事实感知中，也隐含着作者在塑造孔乙己人物形象时的叙事伏笔。

(7) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第445页。

(8) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第990页。

(9) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第925～926页。

(10) 鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社2005年，第1卷，第518～519页。

(11) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第27页。

(12) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，第2版，人民文学出版社，2007年，上卷，第97页。

(13) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第341～342页。

(14) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1106页。

(15) 同上，第1208～1209页。

(16) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第166～167页。

(17) 哈代：《德伯家的苔丝》，张谷若译，载《哈代文集》（5），人民文学出版社，2004年，第536页。

(18) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，第2版，人民文学出版社，2007年，上卷，第116页。

(19) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1101～1102页。

(20) 施耐庵、罗贯中：《水浒传》，第2版，人民文学出版社，2007年，上卷，第48页。

(21) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第

946页。

(22) 根据托多洛夫的小说视角分类，热奈特将小说的叙事聚焦分为三类：零聚焦叙事、内聚焦叙事和外聚焦叙事。参阅热拉尔·热奈特：《叙事话语 新叙事话语》，王文融译，中国社会科学出版社，1990年，第129～130页。

(23) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1256～125页。

(24) 郁达夫：《迟桂花》，载乐齐主编《郁达夫小说全集》，中国文联出版公司，1996年，第707页。

(25) 鲁迅：《社戏》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第590～591页。

(26) 列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列尼娜》，周扬译，人民文学出版社，1978年，上卷，第3页。

(27) 艾·丽·伏尼契：《牛虻》，李俍民译，中国青年出版社，1953年，第227页。

(28) 司汤达：《红与黑》，董红均译，长江文艺出版社、湖北人民出版社，2008年，第29～30页。

(29) 艾·丽·伏尼契：《牛虻》，李俍民译，中国青年出版社，1953年，第132～133页。

(30) 鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第21页。

(31) 列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列尼娜》，周扬译，人民文学出版社，1978年，上卷，第90页。

(32) 曹雪芹、高鹗；《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第433页。

(33) 曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第323～324页。

(34) 小说直到第三十六回中，贾宝玉才在梨香院内认出那女孩子是龄官。参阅曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第385页。

(35) 哈代：《德伯家的苔丝》，张谷若译，载《哈代文集》（5），人民文学出版社，2004年，第50～51页。

(36) 列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列尼娜》，周扬译，人民文学出版社，1978年，上卷，第146～147页。

(37) 鲁迅：《风波》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，第1卷，第

491页。

(38)　　福楼拜：《包法利夫人》，人民文学出版社，1958年版，第253页。

(39)　奥斯汀：《傲慢与偏见》，王科一译，上海译文出版社，1980年，第148页。

第六章　声音配置

作为故事虚构的小说写作，作者不只是要虚构某个故事，并且总是会在小说故事中表达某种叙述声音。声音配置是指作者在小说故事中设置的叙述声音或叙述话语的小说写作技巧。所以，叙述声音是小说写作的基本叙事要素，而声音配置则是小说写作的基础性技巧之一。虽然，作者可以以写作者的名义，在小说故事的叙述过程中直白地表达自己的叙述声音。然而在更多的情形中，作者往往会以一种更为隐蔽的方式，通过小说中的故事叙述者乃至人物来表达自己的叙述声音。俄国学者巴赫金曾经在分析陀思妥耶夫斯基的小说时指出，“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识，由具有充分价值的不同声音组成真正的复调——这确实是陀思妥耶夫斯基长篇小说的基本特点。”[(1)] 其实，作者总是会在小说的故事中配置不同的叙述声音，有的是作者的声音，有的是全知叙述者的声音，有的是小说人物的声音，当这些叙述声音一旦呈现出矛盾和冲突的时候，便会构成“复调”式的叙述声音结构。而作者的声音配置不仅可以为小说的主题取向提供叙述话语的基础，而且也能够使一部小说的主题取向呈现为多个方向解读的可能性和开放性。于是，作者如何在小说中表达自己的叙述声音；如何表达小说人物的不同叙述声音；如何配置叙述声音在小说中的层次性；如何调控不同的叙述声音之间的矛盾性与协和性等问题，便成为小说写作中的核心问题之一。

第一节　两种叙述声音的基本表达方式

一般地讲，小说作品中通常存在着两种叙述声音，一是小说人物的声音，是具体人物在叙述小说事件时所表达的叙述声音；二是作者的声音，是小说写作者在叙述小说故事中的情节、人物和事件时所表达的叙述声音。因此，在声音配置的过程中，作者通常会采用两种叙述声音的基本表达方式：人物声音的自言式和作者声音的代言式。

一、人物声音的自言式

虽然，小说中的人物是作者虚构出来的。但是，小说中的人物一旦成为独立的叙述主体之后，就不再完全受作者的摆布和操纵，不仅能以自己的方式叙述小说故事中的事件，而且也会表达各自的叙事态度和叙述话语。也就是说，作者在配置声音的时候，不得不尊重小说人物的自我意识和价值判断，叙述小说人物的叙述声音。于是，人物声音便在小说的叙述声音中获得了相对独立的位置。

由于人物声音可以通过小说中具体人物的言说表达出来，所以，作者经常会用小说人物自我言说的方式表达人物的叙述声音。而在人物声音的自言式中，人物的对话言谈和心理独白是两种基本的表达方式。我们将以《红楼梦》中的林黛玉为例，分析这两种人物声音自我言说的表达方式。

1．对话言谈，在与他人说话中的自言式人物声音。 例如，《红楼梦》第八回“探宝钗黛玉半含酸”中，林黛玉来梨香院看望薛宝钗，进门发现贾宝玉也来了，便感到有点吃醋。当时，贾宝玉想喝薛姨妈拿给他的酒，薛宝钗却劝他不要吃冷的酒，贾宝玉只得让人暖来再饮。林黛玉看后心里更不是滋味。这时正巧雪雁给林黛玉送来小手炉。小说写道：

> 可巧黛玉的小丫鬟雪雁走来与黛玉送小手炉，黛玉因含笑问他说：“谁叫你送来的？难为他费心。那里就冷死了我！”雪雁道：“紫鹃姐姐怕姑娘冷，叫我送来的。”黛玉一面接了，抱在怀中，笑道：“也亏你倒听他的话。我平日和你说的，全当耳旁风。怎么他说了你就依，比圣旨还快些！”宝玉听这话，知是黛玉借此奚落他，也无回复之词，只嘻嘻的笑两阵罢了。宝钗素知黛玉是如此惯了的，也不去睬他。薛姨妈因道：“你素日身子弱，禁不得冷的，他们记挂着你倒不好？”黛玉笑道：“姨妈不知道。幸亏是这里，倘或在别人家，人家岂不恼。好说就看的人家连个手炉也没有，巴巴的从家里送个来。不说丫头们太小心过余，还只当我素日是这等轻狂惯了呢。”薛姨妈道：“你这个多心的，有这样想。我就没这心了。”说话时，宝玉已是三杯过去了，李嬷嬷又上来拦阻。宝玉正在心甜意洽之

时，和宝黛姊妹说说笑笑的，那肯不吃。宝玉只得屈意央告："好妈妈，我再吃两盅就不吃了。"李嬷嬷道："你可仔细。老爷今儿在家，提防问你的书。"宝玉听了此话，便心中大不自在，慢慢的放了酒，垂了头。黛玉先忙的说："别扫大家的兴。舅舅若叫你，只说姨妈留着呢。这个妈妈，他吃了酒，又拿我们来醒脾了。"一面悄推宝玉，使他赌气；一面悄悄的咕哝说："别理那老货，咱们只管乐咱们的。"那李嬷嬷也素知黛玉，因说道："林姐儿，你不要助着他了。你倒劝劝他，只怕他还听些。"黛玉冷笑道："我为什么助着他？我也不犯着劝他。你这妈妈，也太小心了。往常老太太又给他酒吃，如今在姨妈这里多吃一口，料也不妨事。必定姨妈这里是外人，不当在这里的也未可知。"李嬷嬷听了，又是急，又是笑，说道："真真这个颦丫头的一张嘴，叫人恨又不是，喜欢又不是。"薛姨妈一面又说："别怕，别怕，我的儿！来了这里，没好的你吃，别把这点子东西吓的存在心里，倒叫我不安。只管放心吃，都有我呢。越发吃了晚饭去。便醉了，就跟我睡。"(2)

上述引文中，林黛玉口里说出的那些唇枪舌剑的言语，生动而鲜活地展示了小说人物的叙述声音。在林黛玉的叙事态度和叙述话语中，小说既反映了她在特定情景下的酸楚心情，又刻画了她机智巧辩的言谈能力，以及叛逆而刻薄的性格。林黛玉先是指桑骂槐，借雪雁送来小手炉，奚落了贾宝玉一通，却把暗箭射向了劝阻贾宝玉不要喝冷酒的薛宝钗。接着，林黛玉又自我狡辩，顶回了薛姨妈的一番劝说，表面上是自责轻狂，实际上却暗含着对薛姨妈讨好贾宝玉、冷落自己的怨言。最后，面对李嬷嬷依仗老爷的权威，企图管教贾宝玉不要多喝酒，林黛玉索性以毒攻毒，搬出了老太太贾母来反击，甚至挑起薛姨妈来助阵。由此可见，作者通过林黛玉的对话言谈，在林黛玉的叙述声音中表现了其特定场合中的心情和内在的性格。

2．内心独白，在与自己说话时的自言式人物声音。 例如，《红楼梦》第二十六回"潇湘馆春困发幽情"中，林黛玉来怡红院串门，却遭晴雯的误会而被关在门外。小说写道：

只见院门关着，黛玉便以手叩门。谁知晴雯和碧痕正拌嘴，没好所，忽见宝钗来了，那晴雯就把气移在宝钗身

> 上，正在院内报怨说："有事没事，跑了来坐着，叫我们三更半夜的不得睡觉。"忽听又有人叫门，晴雯越发动了气，也并不问是谁，便说道："都睡下了，明儿再来罢。"林黛玉素知丫头们的情性，他们彼此玩耍惯了，恐怕院内的丫头没听真是他的声音，只当是别的丫头们了，所以不开门。因而又高声说道："是我。还不开么？"晴雯偏生还没有听出来，便使性子说道："凭你是谁，二爷吩咐的，一概不许放人进来呢。"林黛玉听了，不觉气怔在门外。待要高声问他，逗起气来，自己又回思一番："虽说是舅母家如同自己家一样，到底是客边。如今父母双亡，无依无靠，现在他家依栖。如今认真淘气，也觉没趣。"一面想，一面又滚下泪珠来。正要回去不是，站着不是。正没注意，只听里面一阵笑语之声，细听一听，竟是宝玉宝钗二人，林黛玉心中一发动了气。左思右想，忽然想起早起的事来：毕竟是宝玉恼我告他的原故。——"但只我何尝告你去了。你也不打听打听，就恼我到这步田地。你今儿不叫我进来，难道明儿就不见面了！"越想越伤感起来，也不顾苍苔露冷，花径风寒，独立墙角边花荫之下，悲悲戚戚，呜咽起来。(3)

上述引文中，作者以人物心理独白的方式叙述了林黛玉内心深处孤独而感伤的思绪。林黛玉不知道是晴雯的误会而不给自己开门，却想到自己身处舅母之家，又是父母双亡，不能在他人家里耍大小姐的脾气，于是便流下泪来。当林黛玉听到屋里传出宝玉和宝钗的谈笑声时，更是动了心气，并以为是贾宝玉在为早上跟自己的口角，故意和自己赌气，令丫鬟不让自己进门。林黛玉越想越伤心，在风寒露冷的墙角边呜咽起来。因此，在林黛玉的心理独白中，作者深刻地揭示了林黛玉敏感而细腻的少女之心，以及父母双亡之后的孤独和感伤之情。

二、作者声音的代言式

作者写作小说不只是要叙述一个故事，而且总是会在小说故事的叙述中表达自己的叙述声音。除了作者直接闯入小说作品之中，以小说写作者的身份表达自己的叙述声音外，更多的情形是，作者授权给

小说中的叙述主体来表达自己的叙述声音。所以，作者声音的代言式便成为又一种声音配置的方式。

1．全知叙述者的代言式。　在第三人称小说中，全知叙述者可以站在小说故事之上来叙述故事，所以，作者经常会授权其为代言者，表达作者的叙述声音。

例如，《边城》中，为了表达自己对于边城山区的赞誉和向往之情，沈从文在小说中花了大量的篇幅来介绍边城的自然风貌、风土人情和社会秩序，这就使全知叙述者在描写和介绍边城的自然人文环境和社会环境的过程中，不时地表露出作者声音中的溢美之词和赞誉之情。下面就举两个描述边城社会环境的例子来说明。

首先，在介绍边城人的生活状况时，全知叙述者表达了作者对于有序而安乐的边城山区生活的向往。小说写道：

> 两省接壤处，十余年来主持地方军事的，注重在安辑保守，处置极其得法，并无变故发生。水陆商务既不至于受战争停顿，也不至于为土匪影响，一切莫不极有秩序，人民也莫不安分乐生。这些人，除了家中死了牛，翻了船，或发生别的死亡大变，为一种不幸所绊倒，觉得十分伤心外，中国其他地方正在如何不幸挣扎中的情形，似乎就永远不曾为这边城人民所感到。(4)

上述引文中，全知叙述者突出地讲述了边城山区的美好生活环境：社会安定而有序，人民安分而乐生。最后，全知叙述者似乎难以压抑作者声音的言说冲力，率直地指出，与当时中国内陆的其他地方相比，边城人民永远也不会遭遇到那里的人民所经受的不幸挣扎。

其次，在介绍边城的商贸市集活动时，全知叙述者通过描述边城中妓女的生活习俗，间接地表达了作者对于边城山区淳朴民俗的赞誉。小说写道：

> 由于边地的风俗淳朴，便是作妓女，也永远那么浑厚，遇不相熟的主顾，做生意时得先交钱，数目弄清楚后，再关门撒野。人既相熟后，钱便在可有可无之间了。妓女多靠四川商人维持生活，但恩情所结，却多在水手方面。感情好的，别离时互相咬着嘴唇咬着脖子发了誓，约

> 好了“分手后个人皆不许胡闹”；四十天或五十天，在船上浮着的那一个，同在岸上蹲着的那一个，便皆呆着打发这一堆日子，尽把自己的心紧紧缚定在远远的一个人。
>
> ……
>
> 短期的定包，长期的嫁娶，一时间的关门，这些关于一个女人身体上的交易，由于民情的淳朴，身当其事的不觉得如何下流可耻，旁观者也就从不用读书人的观念，加以指摘与轻视。这些人既重义轻利，又能守信自约，即便是娼妓，也常常较之知羞耻的城市中人还更可信任。(5)

在上述省略摘录的引文中，全知叙述者通过介绍住在吊脚楼上的妓女们所从事的“生意”和独特的生活习俗，从一个侧面表达了作者对于边城山区淳朴民风的赞誉。边城山区的民情淳朴，以至于边城中的妓女也要比城市中人更为可信。她们重义轻利、守信自约。所以，身当其事的不觉下流可耻，旁观者也不加以指责和歧视。在小说的字里行间，作者的赞誉之词溢于言表。

2．第一人称主人公的代言式。　在第一人称小说中，小说的主人公“我”虽然并不等于作者，却时常成为作者声音的代言者。例如，小说《故乡》结尾时，小说主人公“我”的感想实际上表达了作者鲁迅的叙述声音。小说写道：

> 我躺着，听船底潺潺的水声，知道我在走我的路。我想：我竟与闰土隔绝到这地步了，但我们的后辈还是一气，宏儿不是正在想念水生么。我希望他们不再像我，又大家隔膜起来……然而我又不愿意他们因为要一气，都如我的辛苦展转而生活，也不愿意他们都如闰土的辛苦麻木而生活，也不愿意都如别人的辛苦恣睢而生活。他们应该有新的生活，为我们所未经生活过的。
>
> 我想到希望，忽然害怕起来了。闰土要香炉和烛台的时候，我还暗地里笑他，以为他总是崇拜偶像，什么时候都不忘却。现在我所谓希望，不也是我自己手制的偶像么？只是他的愿望切近，我的愿望茫然罢了。
>
> 我在朦胧中，眼前展开一片海边碧绿的沙地来，上面深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月。我想：希望本是无所谓有，无所谓无的，这正如地上的路；其实地上本没有

路，走的人多了，也便成了路。(6)

小说主人公“我”坐船离开故乡时，回想起自己这几天来与孩提时的伙伴闰土见面过程中的种种情形，思绪万千。上述引文中，小说借托“我”在船上的回忆和反思，表达了作者鲁迅的叙述声音。其中，既包含着作者对于美好童年生活的回忆，同时也以象征性的手法抒发了作者对于未来生活的愿望和追求：希望本是无所谓有，无所谓无的。这正如地上的路；其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。

第二节　两类声音的复调配置

在小说的声音配置方式上，作者可以选择多种方式表达自己的声音，既可以委托小说故事的叙述者直接地表达自己的声音，也可以通过小说人物来间接地表达自己的声音。并且，小说写作是一种感性的故事虚构，所以，在表达作者声音时，作者可以有意识地调控自己的思维和情感，通过故事叙述者或小说人物之口准确地表达自己的声音，然而作者也可能会受到感性思维和写作情绪等因素的影响，无法准确或明确地表达自己的声音，从而使小说中的作者声音具有了某种复杂性和漂移性。那么，如何才能从小说的叙述声音中找出作者的声音，作者又是如何在小说中表达真正属于自己的声音的呢？对此，美国学者布斯提出了隐含作者的概念，认为，隐含作者是作者在小说中创造出来的“第二个自我”，是一个理想化的、中性的人。(7) 根据与隐含作者的关系，布斯区分了两种类型的叙述主体：可靠叙述者与不可靠叙述者。(8) 于是，小说中的叙述声音也因此而可以分为两类：一是可靠叙述者的声音，叙述者站在隐含作者的立场上，在小说中准确地表达了作者所认可的和所愿望表达的叙述声音；二是不可靠叙述者的声音，叙述者放弃了隐含作者的立场，在小说故事的叙述中不同程度上偏离了作者所愿望的叙述声音，甚至违背了作者的声音。因此，可靠与不可靠的叙述声音，是两类不同性质的叙述声音。在声音配置中，作者往往会通过小说中的人物或小说故事的叙述者，有意识地在同一部小说中设置两种类型的声音：可靠叙述者的声音或不可靠叙述者的声音，进而营造起两类叙述主体的复调结构。(9) 我们将以

鲁迅的《伤逝》和沈从文的《边城》两部小说为例，举例分析两类声音的复调配置技巧。

一、《伤逝》小说中主人公“我”的复调声音

《伤逝》是一篇以涓生为小说主人公的第一人称小说。作者通过主人公“我”的回忆性倒叙手法，叙述了涓生与子君之间的一段爱情悲剧的故事。虽然，小说故事是鲁迅虚构的。但是，作者还是通过主人公“我”在叙述小说故事的过程中，在涓生与子君的爱情悲剧上配置了可靠与不可靠两类叙述声音，进而在“我”的可靠叙述声音中创造了一个隐含作者。也就是说，小说主人公“我”在小说的叙述过程中，时而以可靠叙述者的姿态叙述，时而又用不可靠叙述者的身份言说，于是，“我”便在小说故事的不同语境中表述了两种不同取向的叙述声音，从而构成了声音配置上的复调形态。

1．小说故事叙述者之“我”的可靠叙述声音。　作为可靠叙述者，小说故事叙述者之“我”表达了隐含作者的声音，主要表现在以下两个方面。

（1）对于涓生与子君之间爱情生活的维系方面，热恋中的叙述者之“我”说出了隐含作者的声音。当涓生与子君相爱之后，便在吉兆胡同里租借了一所小屋而同居了。“我”每天下班回家以后，时常会跟子君两人坐在小屋里开怀而亲密地交谈。子君也逐日地活泼起来。于是，小说写道：

> 这是真的，爱情必须时时更新，生长，创造。我和子君说起这，她也领会地点点头。(10)

这句话是主人公“我”所叙述的。可是，从涓生后来主动提出与子君分手，以及涓生在与子君分手不久后对子君的去世所表示的悔恨来看，涓生实际上并没有真正理解爱情需要更新和创造的意义。所以，即使涓生会突然想到子君的死，却仍然对子君说出了“我已经不爱你了”的“真实”之言。也就是说，上述引文中的这句话，实际上是作者借助于故事叙述者之“我”而表达的可靠叙述者的声音，并传递出隐含作者的声音——只有通过相爱双方的不断更新和创造，才能维系相爱人

之间的爱情——这已经是作者鲁迅想要表达的意思了。

（2）对于涓生与子君的分手，以及子君的死，追悔中的叙述者之“我”叙述了隐含作者的声音。小说开篇的第一句话便是：“如果我能够，我要写下我的悔恨和悲哀，为子君，为自己。”可以说，“我”的这种悔恨之情贯穿于小说始终。不过，我们还是能从中体悟到，当“我”的悔恨自责超出了人物之“我”的叙述声音之后，便展露了隐含作者的声音。当时，“我”看到自己的小品文在《自由之友》杂志上刊登了，感觉到新生面便要来到了。然而回家后却发现，子君却因“我”提出分手而离开了寓所。小说写道：

> 我不应该将真实说给子君，我们相爱过，我应该永久奉献她我的说谎。如果真实可以宝贵，这在子君就不该是一个沉重的空虚。谎语当然也是一个空虚，然而临末，至多也不过这样的沉重。
>
> 我以为将真实说给子君，她便可以毫无顾虑，坚决地毅然了前行，一如我们将要同居时那样。但这恐怕是我错误了。她当时的勇敢和无畏是因为爱。
>
> 我没有负着虚伪的重担的勇气，却将真实的重担卸给她了。她爱我之后，就要负了这重担，在严威和冷眼中走着所谓人生的路。
>
> 我想到她的死……。我看见我是一个卑怯者，应该被摒弃于强有力的人们，无论是真实者，虚伪者。然而她却自始至终，还希望我维持较久的生活。(11)

上述引文中的四个自然段落，可以分为两个层次。第一，在前两个自然段中，作者主要通过小说主人公“我”来表述人物“我”的追悔声音。“我”先是追悔自己当年不该说出“真实”之言，而应永久对子君“说谎”；然后，“我”说出了自己当时向子君提出分手的理由是，以为子君会毫无顾虑地开始她的新生活，现在看来是错误的。所以，这两个自然段是叙述者表达了回忆之“我”的悔恨，因而更多地体现了小说人物“我”的追悔之言。第二，在后面两个自然段中，作者却将这种悔恨引向了叙述者之“我”的反思性自责，并且，在叙述者之“我”的自责性叙述话语中传递出隐含作者的声音。当时的“我”没有勇气承担为爱奉献的“虚伪”的责任，却将“真实”的重担卸给了子君；在与子君的爱情

关系上，“我”是一个卑怯者。由此看来，上述引文尽管可以细分出两个层次，前者主要是小说人物“我”的声音，后者则是故事叙述者“我”的声音，然而，作者主要是通过故事叙述者之“我”的自责性追悔叙述表达了隐含作者的声音。

2．小说人物之“我”的不可靠叙述声音。　　作者通过小说人物之“我”来表述不可靠的叙述声音，因而有悖于作者的叙述话语。

（1）在对“我”与子君同居生活的评判上，人物之“我”表达了不可靠的声音。辞职以后，为了躲避家里的烦心事，“我”只好到免费的图书馆里去，一边在铁火炉前取暖，一边看书或遐想。小说写道：

> 待到孤身独坐，回忆从前，这才觉得大半年来，只为了爱，——盲目的爱，——而将别的人生的要义全盘疏忽了。[(12)]

上述引文中，小说叙述了回忆之中的“我”在回想自己与子君同居之后的情形。爱情需要以一定的物质生活条件为基础。虽然，这句话本身揭示了一个生活常理。但是，这句话由小说回忆中的“我”说出来时，却更多地表露了人物之“我”的不可靠叙述声音。这个不可靠叙述者将“我”与子君同居以来的大半年视作是一种“盲目的爱”，全盘疏忽了别的人生要义。显然，这是“我”对自己与子君两人的爱情生活的一种否定，并且，在这种否定声中，“我”便将同居以来出现的生活上乃至工作上的问题都归咎到了两人的同居生活，甚至迁怨于子君，进而找到“我”准备与子君分手的理由。由此可见，作者是在用不可靠的叙述者讲述小说人物之“我”的声音。

（2）在对“我”与子君分手的判断上，人物之“我”说出了不可靠的声音。小说中的人物之“我”逐渐地厌烦了与子君的同居生活，以至于感到，子君已经不再是自己所爱的人了。小说写道：

> 我觉得新的希望就只在我们的分离；她应该决然舍去，——我也突然想到她的死，然而立刻自责，忏悔了。幸而是早晨，时间正多，我可以说我的真实。我们的新的道路的开辟，便在这一遭。[(13)]

上述引文中，也是回忆之中的“我”所叙述的不可靠的叙述声音。

这里，“我”将自己与子君的分离看做是通往新生活的开始，即便是想到了子君可能因分手而死，却在自责和忏悔之后，仍然坚持要说出“我”的真实，与子君分手。因此，这不是隐含作者的声音，而只能是回忆之中的人物之“我”的声音，一种被隐含作者所唾弃的声音。

总之，在小说《伤逝》中，鲁迅通过主人公“我”展示了两种叙述者的复调声音。一方面，用可靠叙述者的声音（故事叙述者之“我”）来传达隐含作者的声音；另一方面，在不可靠叙述者的声音（人物之“我”）中叙述一些背离隐含作者的声音。因此，小说《伤逝》中的小说主人公“我”的叙述声音中包含了两种异质性的叙述声音。换句话说，在第一人称小说中，作者不仅可以利用主人公“我”的双重身份来叙述小说故事，而且能够在主人公“我”的声音配置上制造出复调声音的效果。这样，作者便可以在“我”的声音中交叉地配置不同的、矛盾的和冲突的声音。

二、《边城》小说中全知叙述者与小说人物的复调声音

《边城》作者用第三人称小说的形式叙述了翠翠的爱情故事。在小说中，船总顺顺家的两个儿子（大老天保与二老傩送）相继喜欢上了翠翠。其中，大老走了“车路”，请了媒人向翠翠的爷爷正式提亲；二老选择了“马路”，希望能用自己的歌声来博得翠翠的芳心。而翠翠本人却暗暗地喜欢上了二老。于是，在翠翠爱情婚姻中的“车路”与“马路”成为了小说中两个主要的情节线索。作者便是围绕着这两条线索，分别在全知叙述者与小说人物的叙述声音中配置了可靠与不可靠的两种异质性的叙述声音，在小说中构造了复调式的声音结构。

1．在翠翠与二老的爱情婚姻关系上，小说人物的宿命观念与全知叙述者的感伤而猜度的叙述话语之间的复调声音。 翠翠与二老傩送的爱情婚姻故事，既是少男少女之间自由而美好的浪漫故事，又是一个充满了曲折和坎坷的伤感故事。所以，在小说声音配置上，作者主要通过小说人物的不可靠声音与全知叙述者的可靠声音来表现小说的复调声音。

（1）小说人物表达的不可靠叙述者的宿命观念。虽然，小说中

的人物也时常会言说一些可靠的叙述声音，作者也时常在翠翠爷爷的叙述声音中传递出隐含作者的话语取向。但是，在翠翠与二老的爱情问题上，老船夫的叙事感知和叙事判断都曾出现过错误，因而也发表了一些不可靠的叙述声音。尤其是当他最初发现翠翠暗地里喜欢二老的时候，老船夫所隐约感到的宿命观念偏离了隐含作者的叙述话语，成为小说人物所表达的不可靠的叙述声音。当时，大老的媒人带了礼物来翠翠的家，向翠翠的爷爷提亲时，老船夫便问翠翠是否愿意做大老的媳妇。翠翠心里已经有了二老，所以没有答应。当大老的媒人又来探口气之后，老船夫还是没有从翠翠那里获得应诺。小说写道：

> 老船夫猜不透这事情在这什么方面有个疙瘩，解除不去，夜里躺在床上便常常陷入一种沉思里去，隐隐约约体会到一件事情（指体会到翠翠爱二老不爱大老）。再想下去便是……想到了这里时，他笑了，为了害怕而勉强笑了。其实他有点忧愁，因为他忽然觉得翠翠一切全像那个母亲，而且隐隐约约便感觉到这母女二人共通的命运。(14)

上述引文中，作者通过老船夫的内心独白的方式，叙述了小说人物对翠翠与二老之间的“马路”式爱情婚姻的担忧。从叙述声音的性质上看，这是一种不可靠叙述者的宿命观念，因为在小说后来发展的故事情节中，翠翠和二老并没有重蹈覆辙，像翠翠父母那样为爱殉情，并且，隐含作者也不希望十六年前发生的悲剧在翠翠的爱情生活中重演。所以，用宿命论的传统观念来判断和暗示翠翠与二老之间的爱情婚姻可能会出现的不祥预兆，是作者通过小说人物老船夫的内心独白方式所叙述的，其叙述声音偏离了隐含作者的叙述话语取向，因而是一种不可靠的叙述声音。

（2）全知叙述者表述的可靠叙述者的感伤之情与猜度之意。在大老淹水而死之后，二老离家下桃源去做生意了。在一个雷电暴雨的夜晚，翠翠的爷爷也去世了。于是，小说分别在小说故事结尾处的两个片段中，通过全知叙述者的言说直接或间接地传递了隐含作者的声音。

首先，通过追叙小说情节中已经发生的事件，全知叙述者间接地透露了隐含作者的感伤之情。爷爷死后，五十岁的杨马兵来陪翠翠。

小说写道：

> 因为两人每个黄昏必谈祖父，以及这一家有关系的事情，后来便说到了老船夫死前的一切，翠翠因此明白了祖父活时所不提到的许多事。二老的唱歌，顺顺大儿子的死，顺顺父子对于祖父的冷淡，中寨人用碾坊作陪嫁妆奁，诱惑傩送二老，二老既记忆着哥哥的死亡，且因得不到翠翠理会，又被家中逼着接受那座碾坊，意思还在渡船，因此赌气下行，祖父的死因，又如何与翠翠有关……凡是翠翠不明白的事，如今可全明白了。翠翠把事情弄明白后，哭了一个夜晚。(15)

表面上看，作者是从翠翠的叙事视角中叙述上述引文的，并且是以追叙的方式讲述了小说中有关翠翠爱情故事的一些事件，翠翠从杨马兵那里了解到了自己过去所不知道的事件。然而从叙述声音的性质上看，这段叙述则是作者以全知叙述者的身份，通过杨马兵与翠翠两人之间的谈话内容来暗示性地透露了隐含作者的声音。虽然，翠翠与二老的爱情婚姻确实出现了一系列不幸而令人伤感的事件，一方面，两人是由“马路”式的自由恋爱中产生的爱情，而二老的出走却使翠翠的爱情婚姻的进展碰到了难题；另一方面，大老的溺水死亡和爷爷的去世，也给翠翠的爱情婚姻笼罩了一层阴影。但是，在翠翠与二老的爱情婚姻问题上，小说中的隐含作者并不认可宿命论的观念。小说并没有依照翠翠父母的爱情悲剧来展示翠翠的爱情故事，并且，在接近结尾的时候，小说中的全知叙述者通过往事的追叙，让翠翠也明了相关事件的真相。二老虽然离家了，只是因为他记着哥哥大老的死，又得不到翠翠的理会，可是，二老依然意在“渡船”，想娶翠翠为妻。而翠翠把事情弄明白后，却哭了一个晚上。因此，在上述引文中，全知叙述者借翠翠从杨马兵那里了解相关事件的叙事视角，十分隐蔽地展露了隐含作者在翠翠与二老爱情婚姻上的叙述声音，即翠翠与二老的爱情经历虽然令人感伤和无奈，却并没有重演十六年前翠翠父母的那场悲剧，只是陷入了暂时的“危机”。

其次，在叙述翠翠与二老爱情婚姻的未来前景上，全知叙述者直接地表示了隐含作者的猜度之意。爷爷死后，过了“四七”，船总顺顺想把翠翠接到自己的家里，待二老回来时再定夺。可是，杨马兵认

为，二老不久必可回来，自己暂时可在碧溪岨照料翠翠，并征得了翠翠的同意。小说结尾写道：

> 可是到了冬天，那个圮坍了的白塔，又重新修好了。那个在月下唱歌，使翠翠在睡梦里为了歌声把灵魂轻轻浮起的青年人还不曾回到茶峒来。
>
> ……
>
> 这个人也许永远不回来了，也许“明天”回来！[16]

上述引文中，作者以无人称的全知叙述者之口，表达了隐含作者对于二老是否回来的愿望与忧虑，以及对于翠翠的爱情婚姻前景的猜测。因为大老的不幸去世，二老深感内疚，甚至迁怨于翠翠的祖父。所以，一方面是隐含作者的希望，随着日子的推移，二老也能像重新修好的白塔那样，抚平心里的内疚和悲伤，尽快地回到家里，迎娶翠翠；另一方面是隐含作者的忧虑，二老外出中遇到不测或变故，永远不回来了。因此，全知叙述者在小说结尾的叙述中，十分巧妙地在愿望与忧虑中表达了隐含作者的猜度之意。

2．在翠翠与大老的婚姻关系上，作者既表达了小说人物的宿命观念，又通过全知叙述者传递出隐含作者的叙事态度和叙事评判。 大老的溺水而死，不仅是小说故事情节中的重要事件，而且也直接导致了大老“车路”式婚姻关系的结束，甚至影响了翠翠与二老的爱情婚姻进程。所以，小说中有关大老溺水而死的叙述声音，无疑能集中地反映翠翠与大老婚姻关系上的小说复调声音。作者正是抓住了这一事件在小说叙述声音上的异质性话语取向，分别地从小说人物与全知叙述者两个方面来展示小说中的复调声音。

（1）小说中不同人物所讲说的宿命论观念，表达了不可靠叙述声音。水性很好的大老却溺死于河水之中，的确是件让人费解的怪事。于是，大老死后，小说中的人物相继都表达了各自的看法。而作者通过转述人物对话的直接引语方式，将小说中不同人物的各种看法指向了一种宿命论观念。[17] 小说人物的相关言说至少可以找出以下三个片段：

> •从马兵言语上，老船夫还十分怀疑这个新闻，但从马兵神气上注意，老船夫却看清楚这是个真的消息了。他惨

惨地说：

“我有什么卓见可说？这是天意！一切都是天意。……”老船夫说时心中充满了感情。

•（当老船夫听当事人讲道，大老因抢救撞沉的船，人被船篙弹入河里淹死时）老船夫把头摇摇，向顺顺那么怯怯的溜了一眼。船总顺顺像知道他的心中不安处，就说：

“伯伯，一切是天，算了吧。我这里有大兴场人送来的好烧酒，你拿一点去喝吧。”

•（代表王团总向二老提亲的中寨人，向老船夫谎说二老想要“碾坊”，同意娶王团总的女儿，并说道）：“一切皆是命，半点不由人。可怜顺顺家的那个大老，相貌仪表堂堂，会淹死在水里！”(18)

上述引文中，作者分别从杨马兵、顺顺和老船夫等小说人物的直接引语中，客观而多视点地展示了小说人物在大老溺水而死事件上的叙事感知和叙事判断。而小说中的三个重要人物的对白言说中无一例外地将其归纳为“天意”和“天命”。尽管，将大老的溺水而死说成是一种“天意”和“天命”（包括对于翠翠与二老爱情婚姻上的宿命观念），一定程度上反映了边城山区的传统文化观念，也是作者在小说叙述声音上的一种有意识的写作意图和技巧处理。然而这显然不是小说的隐含作者的叙述话语，而是一种不可靠的叙述声音。

（2）全知叙述者表述的可靠叙述声音，隐蔽地透露了隐含作者的叙述话语。大老溺水死后，老船夫又从中寨人那里听说二老要娶王团总的女儿，心里觉得很不踏实，于是就进城去了顺顺家里。小说写道：

老船夫装得很从容地问：“二老呢？”

船总说：“二老坐船下桃源好些日子了！”

二老下桃源的事，原来还同他爸爸吵了一阵方走的。船总性情虽异常豪爽，可不愿意间接把第一个儿子弄死的女孩子，又来做第二个儿子的媳妇，这是很明白的事情。若照当地风气，这些事认为只是小孩子的事，大人管不着，二老当真喜欢翠翠，翠翠又爱二老，他也并不反对这种爱怨纠缠的婚姻。但不知怎么的，老船夫对于这件事情的关心处，使二老父子对于老船夫反而有了一点误会。船

> 总想起家庭间的近事，以为全与这老而好事的船夫有关，
> 虽不见诸形色，心中却有个疙瘩。[19]

上述引文，是作者在转述了船总顺顺的直接引语之后，用讲述的方式所叙述的内容。这一段叙事文，既可以看做是顺顺的内心独白，也包含着全知叙述者的声音。其中有顺顺的声音：他不愿意间接把第一个儿子弄死的女孩子，又来做第二个儿子的媳妇；如果二老当真喜欢翠翠，翠翠又爱二老，他也并不反对这种爱怨纠缠的婚姻。然而也有超出顺顺的全知叙述者的声音：但不知怎么的，老船夫对于这件事情的关心处，使二老父子对于老船夫反而有了一点误会。说，因老船夫的过于关心，顺顺和二老对老船夫有了一点“误会”，表露出全知叙述者的口吻。因为船总父子对老船夫的“误会”，并不是当时的顺顺和二老所意识到的，只有从全知叙述者的聚焦视域中才能明了这是一种“误会”，并且，这是一种可靠的叙事判断，因而暗示出隐含作者的叙述声音。也就是说，在隐含作者看来，大老之死，并不是什么天意的宿命，并且，顺顺和二老对老船夫的态度中存在着“误会”。

总之，小说《边城》中，沈从文在翠翠与二老傩送、大老天保之间的爱情婚姻故事中，主要通过全知叙述者的可靠叙述声音与小说人物的不可靠叙述声音之间的矛盾和冲突，在两类异质性的叙述声音中表现了小说中的复调声音。正是由于作者配置了这样一种复调式的叙述声音结构，使小说《边城》在主题取向上显得复杂而多义[20]。因此，在第三人称小说的声音配置上，作者可以在小说人物与全知叙述者两类叙述主体中使用可靠与不可靠的叙述声音，从而在复调式的叙述声音结构中营造出丰富而多义的叙事可能性和解读开放性。

第三节　含混与反讽：声音配置的修辞方式

在声音配置上，含混与反讽是小说声音配置的修辞方式。修辞学主要是从词语、句法等语义上研究含混与反讽，而在小说声音配置的修辞方式上，作者可以从两个层面考虑含混与反讽：一是叙述主体上，由谁言说与谁的声音之间的区别造成的叙述者与叙述声音之间在言说主体上的不同，即小说中某个叙述主体的叙述话语包含了另一个

叙述主体的声音时，便会构成含混或反讽的复调声音；二是叙述声音的语义上，由所言说声音与所意指话语之间的差异而带来言说什么与意指什么之间在语义逻辑上的区别，即小说中某个具体的叙述话语不只是表示单一的、表面的叙述声音，而是用一种声音去修饰另一个不同指向的声音，因而使同一个叙述声音的能指中蕴涵着两种以上叙述话语的所指。也就是说，在两类声音的配置中，我们主要探讨了可靠与不可靠叙述者之间在叙述声音上的矛盾与冲突，而在含混与反讽的声音配置中，我们要在叙述主体与叙述声音两个层面上分析可靠与不可靠或同质性与异质性的叙述声音。

由于小说中的叙述声音总是与小说的主题思想或叙述话语相关，作者往往是通过修辞性声音配置的手段来隐蔽地表达隐含作者的声音，将隐含作者的声音直接或间接地融入小说人物或故事叙述者的声音之中，并且，在叙述主体与叙述声音两个层次上展示小说故事中多种取向的主题意味。换句话说，在含混与反讽的声音配置上，作者主要是通过隐含作者与小说人物、故事叙述者之间的多声部叙述声音，来展示小说叙述声音的复调结构。(21)

一、含混式声音配置

简单地讲，含混式声音配置表现为，作者在叙述主体的言说中传递出两种以上的叙述声音。其中，既有小说中人物的声音或小说故事叙述者的声音，又有隐含作者的叙述声音，并且，小说中叙述主体（人物或故事叙述者）的声音与隐含作者的声音之间在语义上是一种同质异声的关系，两者是在相同叙述话语取向上表现的不同声音。因此，含混式声音的特征在于，叙述主体的声音与隐含作者的声音之间在语义的逻辑关系上存在着同质性，因而在叙述话语的语义内涵上具有了兼容性，所以，在含混式声音配置中，作者主要是在小说故事的叙述者或人物的叙述声音中，十分隐蔽地传递出隐含作者的叙述话语。我们将以《红楼梦》、《迟桂花》和《安娜·卡列尼娜》三部小说为例，探讨含混式声音配置技巧。

1．《红楼梦》中小说人物的含混声音。 《红楼梦》是一部第三人称的小说。虽然有各种版本，整部小说也是由曹雪芹和高鹗两人相

继完成的。但是，贾宝玉与林黛玉的爱情故事无疑始终是小说的主要叙事线条。因此，作者往往通过小说人物与全知叙述者两种叙述主体，在有关宝黛爱情故事的叙述过程中传递出小说的隐含作者的叙述声音。我们将以人物对话与人物独白探讨小说人物言说中的含混声音。

（1）人物对话中的含混声音。作者在小说人物的对话言语中暗示出隐含作者的声音。例如，《红楼梦》第三十二回“诉肺腑心迷活宝玉”中，作者通过贾宝玉的对白言说，含混地表达了贾宝玉与隐含作者的叙述声音。小说写道：

> 宝玉瞅了半天，方说道“你放心”三个字。林黛玉听了，怔了半天，方说道：“我有什么不放心的？我不明白这话。你倒说说，怎么放心不放心？”宝玉叹了一口气，问道：“你果不明白这话？难道我素日在你身上的用心都用错了？连你的意思若体贴不着，就难怪你天天为我生气了。”林黛玉道：“果然我不明白放心不放心的话。”宝玉点头叹道：“好妹妹，你别哄我。果然不明白的话，不但我素日之意白用了，且连你素日待我之意也都辜负了。你皆因总是不放心的原故，才弄了一身病。但凡宽慰些，这病也不得一日重似一日。”林黛玉听了这话，如轰雷掣电，细细思之，竟比自己肺腑中掏出来的还觉恳切，竟有万句言语满心要说，只是半个字也不能吐，却怔怔的望着他。此时宝玉心中也有万句言词，一时不知从那一句说起，却也怔怔的望着黛玉。两个人怔了半天。林黛玉只咳了一声，两眼不觉滚下泪来，回身便要走。宝玉忙上前拉住，说道：“好妹妹，且略站住，我说一句话再走。”林黛玉一面拭泪，一面将手推开，说道：“有什么可说的。你的话，我早知道了。”口里说着，却头也不回竟去了。宝玉站着，只管发起呆来。原来方才出来慌忙，不曾带得扇子，袭人怕他热，忙拿扇子赶来送与他。忽抬头见了林黛玉和他站着。一时，林黛玉走了，他还站着不动，因而赶上来说道：“你也不带了扇子去，亏我看见，赶了送来。”宝玉出了神，见袭人和他说话，并未看出是何人来，便一把拉住，说道：“好妹妹，我的这心事，从来也不敢说，今儿我大胆说出来，死也甘心。我为你也弄了一身的病在这里，

> 又不敢告诉人，只好掩着。只等你的病好了，只怕我的病才得好呢。睡里梦里也忘不了你。”(22)

上述引文中，作者主要通过人物直接引语的方式，引述了贾宝玉的两段对话：作者先是引述了贾宝玉在林黛玉面前说的话，意思是，林黛玉应该明了贾宝玉对她的一番心意，并劝说林黛玉要宽慰些，不要因不放心贾宝玉而弄了一身的病。接着，小说用人物心理独白的方式描写了林黛玉听了贾宝玉这一席肺腑之言后的心理感受。林黛玉走后，作者又引述了贾宝玉的一段对白，进一步道出了隐藏在宝玉心底的痴情。在这两个直接引述贾宝玉的对话段落中，作者通过小说人物的亲口言说，既表达了贾宝玉对林黛玉的真挚恋情，又透出了隐含作者的首肯之意。也就是说，在贾宝玉所表达的叙述声音中，暗含了隐含作者对于贾宝玉的真挚恋情，以及贾宝玉与林黛玉之间心心相印之爱情的肯定和赞赏。因此，作者巧妙地将贾宝玉与隐含作者的叙述声音兼容性地重叠在一起，借以营造某种两可阅读的复调修辞效果。

（2）人物独白中的含混声音。作者在小说人物的内心独白中传递出隐含作者的声音。例如，《红楼梦》第一百十三回“释旧憾情婢感痴郎”中，林黛玉病死之后，贾宝玉发觉紫鹃一直在躲避自己，心想着要跟紫鹃说些心里话，消除她的误解。于是，贾宝玉独自来到紫鹃住处，与紫鹃隔窗对话。说到伤心之处，两人都哽咽流泪。当贾宝玉离开后，紫鹃一个人想了一整夜。小说写道：

> 这里紫鹃被宝玉一招，越发心里难受，直直的哭了一夜。思前想后：“宝玉的事，明知他病中不能明白，所以众人弄鬼弄神的办成了。后来宝玉明白了，旧病复发，常时哭想，并非忘情负义之徒。今日这种柔情，一发叫人难受。只可怜我们林姑娘真真是无福消受他！如此看来，人生缘分都有一定。在那未到头时，大家都是痴心妄想。及至无可奈何，那糊涂的也就不理会了；那情深意重的也不过临风对月，洒泪悲啼。可怜那死的倒未必知道，那活的真真是苦恼伤心，无休无了。算来竟不如草木石头，无知无觉，倒也心中干净。”想到此处，倒把一片酸热之心一时冰冷了。(23)

上述引文中，作者以直接引语的方式叙述了小说人物的内心独白。而紫鹃所自我言说的内容，首先表达了紫鹃对贾宝玉在爱情行为上的评价，指出，贾宝玉并非是个忘情负义之徒。然后又叙述了紫鹃对贾宝玉与林黛玉的悲剧性爱情命运的判断，认为，贾宝玉与林黛玉之间缺少缘分，虽然两人都曾“痴心妄想”，到头来却是无可奈何的结局。临死前的林黛玉情深意重，也不过临风对月，洒泪悲啼；而病中的贾宝玉受人摆布，糊涂地成了婚，根本也不知晓林黛玉的处境。结果是，死去的林黛玉并未知晓两人爱情的个中真意，而活着的贾宝玉也只得苦恼伤心，无休无了。表面上看，这些独白性的话语都是紫鹃的叙述声音，说明她不仅理解并宽恕了贾宝玉的糊涂行径，而且也见证了贾宝玉与林黛玉之间的悲剧性爱情命运。然而在紫鹃的内心独白深处却展露了隐含作者的声音，无论是对于贾宝玉爱情行为的叙事评价，还是对于贾宝玉与林黛玉之间爱情悲剧的叙事判断，都表现了隐含作者的叙述话语。尽管，在贾宝玉和林黛玉的爱情悲剧上，红学界有着多种研究论述；或者也可以运用恩格斯关于典型人物与典型环境的学说，从中国封建王朝行将衰落和灭亡的时代背景下理解和阐释这一悲剧性爱情故事的历史轨迹。不过，紫鹃的上述内心独白所传递出的不只是小说人物的叙述声音，同时也是隐含作者的叙述声音。

2．《迟桂花》中主人公“我”的含混声音。 郁达夫的小说《迟桂花》，是一篇第一人称的小说，叙述了主人公“我”应邀去杭州参加友人翁则生的婚礼的故事。在这个小说故事的框架里，作者巧妙地设置了“我”与翁则生妹妹之间的感情故事，并且，特地在婚礼之前安排了一段两人去杭州五云山游玩的经历。(24) 作者在小说主人公“我”的叙述声音中，不仅从故事叙述者之“我”的声音间接地表达了隐含作者的声音，而且也从人物之“我”的声音直接地说出了隐含作者的叙述声音，因而使“我”的声音与隐含作者的声音之间构成了含混式的复调形态。

（1）故事叙述者之“我”叙述中的含混声音。当主人公“我”在与翁则生妹妹一起去杭州五云山游玩时，小说从叙述者之“我”的角度，以间接引语方式讲述了“我”是如何感知翁则生妹妹活泼而天真性情的。小说写道：

> 此外我又在她的谈话之中，证实了翁则生也和我曾经讲到过的她的生性的活泼与天真。譬如，我问她今年几岁了？她说，二十八岁。我说这真看不出，我起初还以为你有二十四岁，她说，女人不生产是不大会老的。我又问她，对于则生这一回的结婚，你有点什么感触？她说，另外也没有什么，不过以后长住在娘家，似乎有点对不起大哥和大嫂。像这一类的纯粹直率的谈话，我另外还听取了许多许多，她的朴素的天性，真真如翁则生所言，是一个永久的小孩子的天性。(25)

上述引文中，作者用小说故事叙述者之“我”的口吻，并以间接引语的方式讲述了主人公“我”对于翁则生妹妹的印象和看法。其实，在“我”所间接转述的翁则生妹妹的言语中，不仅表示了叙述者之“我”的叙事感知和叙事判断，而且也表达了隐含作者的叙述话语。因为在翁则生妹妹所具有的天真而率直的性情中，寄托了作者理想中的小说人物形象，所以，叙述者之“我”的上述讲述实际上也传递出隐含作者对于翁则生妹妹的赞美之声。

（2）人物之“我”对话中的含混声音。在与翁则生妹妹游玩五云山的时候，主人公“我”也曾产生过异性情欲的冲动，然而面对翁则生妹妹率真而自然的言行举止，“我”的心灵感化了，情欲也净化了。于是，作者以人物之“我”的身份，在对话性的直接引语中转述了“我”的真情表白和自责。小说写道：

> 我将我自己的邪心说了出来，我对于我刚才所触动的那一种自己的心情，更下了一个严正的批判，末后，便这样的对她说：
>
> “对于一个洁白得如同白纸似的天真小孩，而加以玷污，是不可赦免的罪恶。我刚才的一念邪心，几乎要使我犯下这个大罪了。幸亏是你的那颗纯洁的心，那颗同高山上的深雪似的心，却救我出了一个险。不过我虽则犯罪的行迹没有，但我的心，却是已经犯过罪的。所以你要罚我的话，就是处我以死刑，我也毫无悔恨。你若以为我是那样卑鄙，而将来永没有改善的希望的话，那今天晚上回去之后，向你大哥母亲，将我的这一种行为宣布了也可以。不过你若以为这是我的一时糊涂，将来是永也不会再犯的

> 话，那请你相信我的誓言，以后请你当我作你大哥一样那么的看待，你若有急有难，有不了的事情，我总情愿以死来代替着你。”(26)

上述引文中，小说主人公“我”的一番自白，道出了人物之“我”在翁则生妹妹的纯洁之心感化下的内心自责，同时也表达了“我”在灵魂深处经历了灵与肉争斗后的情欲净化。然而，作者也在主人公“我”的直接引语中，表达了隐含作者的叙述话语。因为在隐含作者看来，犹如迟桂花的迷人芳香那样，翁则生妹妹纯洁、率真、自然和活泼的性情，不仅会沁人心脾，而且也净化情性。

3．《安娜·卡列尼娜》中形象化修辞的含混声音。 在小说《安娜·卡列尼娜》中，托尔斯泰喜欢将小说中的叙述声音转化为某种形象化的喻体形态，并以此去修饰隐含作者的叙述声音，从而建立起一种形象化修辞的含混声音表达方式。

（1）小说人物在对其他人物外部感知中产生的含混。作者通过小说人物对于小说中其他人物外部状貌的叙事感知，在小说叙述声音的表层结构或深层结构中，以相似性比喻的方式配置含混声音。

例如，由于安娜在回彼得堡的火车上再次遇见渥伦斯奇，并从与渥伦斯奇的交谈中印证了两人的初恋之情。于是，作者描写了安娜一下火车见到丈夫时的异样感觉。小说写道：

> 到彼得堡，火车一停，她就下来，第一个引起她注意的面孔就是她丈夫的面孔。“呵哟！他的耳朵怎么那种样子呢？”她想，望着他的冷淡的威风凛凛的神采，特别是现在使她那么惊异的那双撑住他的圆帽边缘的耳朵。一看见她，他就走上来迎接她。他的嘴唇挂上他那素常讥讽的微笑，他那双大大的疲倦的眼睛瞪着她。当她遇到他那执拗的疲惫的眼光的时候，一种不愉快的感觉扼住了她的心，好像她期望看到的并不是这样一个人。特别使她惊异的就是她会见他的时候所体会到的那种对于自己不满的感觉。那种感觉，她在和她丈夫的关系中是经常体会到的，习惯了的，那就是一种好像觉到自己虚伪的感觉；但是她从前一直没有注意过这个，现在她才明白地痛苦地意识到了。(27)

上述引文中，作者十分生动地描写了安娜下火车后第一眼看到丈夫时的主观感知和心理感受。在安娜的眼里，丈夫的那双撑着圆帽边缘的大耳朵显得特别怪异，而嘴角上挂着的讥讽微笑，以及执拗而疲惫的眼光，更使安娜产生了一种不愉快的感觉，以至于安娜似乎感觉到，眼前来车站迎接她的丈夫并不是自己所期望的那个人。于是，安娜的内心油然生发出一种好像觉到自己虚伪的感觉，这种习惯了的感觉，安娜过去没有注意过，现在却痛苦地意识到了。可见，小说是从安娜的叙事视角，从小说人物外部状貌上述了安娜见到时的不和感虚伪的感觉。在小说叙述声音的表层结构中，安娜对于丈夫的外貌和神态方面所获得的各种叙事感知，构成了一种叙述声音语义层面上的形象化喻体，并与表层结构中的喻本（安娜的不愉快和自感虚伪的感觉）建立了一种相似性的比喻修辞关系。与此同时，由于作者不只是要描写安娜当时的叙事感知，甚至也不局限于以安娜的叙事感知隐喻安娜当时的内心感受，而是力图通过安娜的主观感知和心理感受来传达隐含作者的声音。因此，表层结构中的叙述声音又在相同取向的语义关系上指向深层结构中的叙述话语。也就是说，作者将安娜对于自己丈夫外貌和神态的叙事感知和心理感觉作为小说叙述声音中的喻体，在同质性的语义逻辑关系上去修饰一个隐藏于小说叙述声音深层结构中的隐含作者的叙述声音。在隐含作者看来，当时的安娜已与去莫斯科看望自己哥哥时不一样了，因为与年轻的军官渥伦斯奇一见钟情之后，安娜的内心正在萌生出一种婚外恋情，所以，安娜不仅从那双大耳朵上厌恶起丈夫的容貌，不仅从丈夫的讥讽微笑和疲惫眼光中体会到一种自感虚伪的感觉，而且也已经清楚而痛苦地感觉并意识到自己不爱丈夫了。

（2）小说人物在自己的意象体验中形成的含混。作者将小说人物头脑中生成的形象化叙事意象作为人物叙述声音的比喻性文学视像，并根据相似性原则，将该人物的叙述声音与隐含作者的叙述话语之间建立起含混式的复调声音。

例如，在培脱西公爵夫人的家里，安娜的丈夫亚历山特罗维奇，看到自己的妻子正和渥伦斯奇坐在一张桌旁热烈地谈论着什么，并注意到，在屋的旁人都向安娜投射出异样的眼神，便下决心要和妻子谈谈这件事情。回家以后，亚历山特罗维奇考虑再三，一直等到安娜进

房就寝时，才与妻子开诚布公地交谈了起来。小说写道：

> “安娜，我必须警告你。”他（亚历克赛·亚历山特罗维奇）开口了。
>
> “警告我？”她（安娜）说。“什么事？”
>
> 她这么单纯，这么快活地望着他，不像她丈夫那样了解她的人，无论在声调和她这句话的意思上，谁都看不出有什么不自然的地方。但是他了解她，知道每当他比平常迟上床五分钟她就立刻注意到，而且问他理由；知道她每逢有欢喜，快乐和愁苦就立刻向他诉说；而现在看到她不顾他的心情，也不顾说一句关于她自己的话，这在他看来是非同小可了。他看到了她的灵魂深处，一直向他开放的，现在对他封锁起来了。不仅这样，他从她的声调看出了她并没有为这事情弄得羞愧不安，而只是好像直截了当地在对他说：“是的，它关闭起来了，这不能不这样，而将来也还要这样。”现在他体验到这样的一种心情，就像一个人回到家，发觉自己家里的门关上了的时候所体验的一样。“但是也许还可以找到钥匙。”亚历克赛·亚历山特罗维奇想。(28)

上述引文中，小说是从安娜丈夫的视角叙述的。听到安娜对自己的严厉之言露出一副不以为然的态度时，亚历山特罗维奇发现安娜对自己的态度发生了根本的变化。过去，她的灵魂深处是一直向他开放的，而现在却对他封锁起来了。并且，从安娜回答自己话的声调中感觉到，安娜的心灵之门将来会永远向他关闭。于是，亚历山特罗维奇体验到一种心情，如同一个人回家后发现自己的家门关上了，却找不到开门的钥匙。但是，他还是希望或许可以找到那把开门的钥匙。可见，在小说叙述声音的表层结构中，大门锁闭，以及想找到进门的钥匙，是小说人物反思体验而获得的两个叙事意象。作者用小说人物头脑中创造出来的这两个感性意象，在叙述声音的语义层面上直接修饰亚历山特罗维奇的内心感觉：妻子不再爱他了，但他试图挽回这个局面。这既是亚历山特罗维奇当时的叙事判断，使这两个形象化的叙事意象在叙述声音的语义上具有了相似性的比喻意义，同时又指向小说叙述声音的深层结构中隐含作者的叙述话语。在隐含作者看来，早在

回彼得堡的车站遇见丈夫时，安娜就已感觉到自己不再爱丈夫了，现在必须让安娜的丈夫也明白意识到，安娜与渥伦斯奇的关系已经影响到自己的夫妻生活，而亚历山特罗维奇还是没有放弃挽救自己婚姻关系的欲望。

（3）全知叙述者在视像化比喻中营造的含混。在全知叙述者的超人物叙述中，作者描绘了一种比喻性的文学视像，并以相似性修辞机制，在小说叙述声音的表层结构中直接指向可靠的叙述声音，进而成为隐含作者叙述话语的形象化含混式复调声音。

例如，安娜与渥伦斯奇相爱后，渥伦斯奇经常去安娜的家里约会。于是，安娜的儿子谢辽沙常常成为两人关系上的障碍。小说写道：

> 实际上这小孩（谢辽沙）自己也感觉到了他不能理解这种关系，他极力想要弄明白他对于这个人应当抱着怎样感情才对，但他却弄不明白。带着小孩对于感情的表露所特有的那种敏感，他清楚地看出来他的父亲，他的家庭教师，他的保姆，——不但都不喜欢渥伦斯奇，而且用恐怖和厌恶的眼光看他，虽然他们从来没有说过他什么话；而他的母亲却当他是最好的朋友。
>
> “这是怎么回事呢？他是谁呵？我该怎样地去爱他呢？要是我不知道，那是我自己的错呵；我要不是笨，就是一个坏孩子，”这小孩这样想着。这就是为什么他有那试探的，询问的，有时多少含着一些敌意的表情和那种羞怯和游移不定，那是使得渥伦斯奇那么着恼的，就都是由此而来的。但凡小孩在的时候，总要在渥伦斯奇心里引起一种异样的不可解的厌恶心情，那是他最近所常常所体验到的。这小孩在的时候，在渥伦斯奇和安娜两人的心里都唤起这样一种心情，好比一个航海者由罗盘知道了他所急速航行的方向和正当的方向离得很远，但要停止进行却又非他力所能及，而且随时随刻都在载着他离得愈来愈远了，而要自己承认误入了歧途就等于承认自己灭亡了。
>
> 这小孩，抱着他对于人生的天真的见解，就好比是一个罗盘，向他们指示出，他们离开他们所明明知道但却不愿意知道的正当的方向有多么远了。(29)

上述引文中，小说最初是从谢辽沙的叙事视角叙述的。可是，作者并没有局限于谢辽沙的聚焦视野，而是在谢辽沙、渥伦斯奇和安娜三人的叙事感知之间交替和游移。当小说叙述到渥伦斯奇和安娜的相同感受时，作者开始超越小说人物的叙事视角，叙述了全知叙述者的声音：谢辽沙在的时候，渥伦斯奇和安娜都感觉到一种异样的不可解的厌恶心情。于是，这个可靠的全知叙述者用了一个形象化的比喻——航海中的罗盘——来描绘渥伦斯奇和安娜之间超出正常道德伦理传统的行为。最后，全知叙述者又将谢辽沙比做向他们指示偏离传统道德方向的罗盘。正是在这两个形象化的明喻中，小说中的叙事视角超越了小说人物，转入了全知叙述者的聚焦视域，从而表达了隐含作者的叙述话语：谢辽沙的存在正是对渥伦斯奇和安娜之间爱情行为的一种警示，而渥伦斯奇和安娜对于谢辽沙的异样感觉也是这种婚外恋情与正常的道德伦理之间的矛盾和冲突的一种标识。

二、反讽式声音配置

虽然，反讽与含混都是一种声音配置的修辞方式，两者都表现为所言非所指的特质，作者可以在某个叙述主体的声音中传达出两种以上的叙述话语。但是，含混式与反讽式之间却存在着本质的区别。首先，从叙述声音的语义上看，在含混式声音中，各种不同的叙述声音都与隐含作者的声音之间有着相同或相似的话语取向，两者不仅是异声同质的，而且是互不矛盾和互相兼容的；而在反讽式声音中，不同的叙述声音与隐含作者的声音之间却存在着话语取向上的异质性，两者不只在叙述声音的具体言说上是差异性的，并且叙述话语取向上也是对立的或冲突的。其次，在叙述声音的意指方式上，含混式声音的特点是，小说中的人物或故事的叙述者以不同言说主体或多种声音意味的方式传递出隐含作者的叙述话语取向；而在反讽式声音中，作者通常是由某个不可靠的声音来传达隐含作者的叙述话语，并采用反话正说或正话反说的方式，在不可靠叙述者的声音与隐含作者的声音之间建立某种异质性的意指关系，而这个不可靠叙述者往往并不意识到自己所言说的声音与隐含作者的声音之间存在着矛盾或冲突（反话正说）；或者并不意识到自己所反对的声音恰恰是隐含作者的声音（正

话反说）。也就是说，含混声音中的不同声音之间是同质性的叙述话语，而反讽声音则是由异质性的叙述话语构成的。因此，反讽声音是在含混声音基础上的一种声音配置技巧。我们将以《傲慢与偏见》、《祝福》和《阿Q正传》三部小说为例，探讨反讽声音配置的写作技巧。

1．《傲慢与偏见》中由不可靠叙述声音引起的反讽。　奥斯汀的小说《傲慢与偏见》是一部第三人称的小说。对于班纳特太太的婚姻观念，以及她对五个女儿的婚姻问题，作者始终采取了一种批评和指斥的态度。所以，小说中不时地传递出隐含作者对于班纳特太太的嘲讽和挖苦。而在反讽式修辞方式上，作者主要是以不可靠叙述声音的反话正说的方式表达隐含作者对班纳特太太的反讽。

（1）全知叙述者的反讽。虽然，全知叙述者通常是作者声音的代言者，在小说中表述可靠的叙述声音，然而，作者有时也会通过全知叙述者之口说一些不可靠的叙述声音。在《傲慢与偏见》中，奥斯汀就在全知叙述者的叙述声音中说出了不可靠的声音，进而传递出隐含作者的反讽性叙述话语。例如，小说开篇写道：

> 凡是有钱的单身汉，总想娶位太太，这已经成了一条举世公认的真理。
>
> 这样的单身汉，每逢新搬到一个地方，四邻八舍虽然完全不了解他的性情如何，见解如何，可是，既然这样的一条真理早已在人们心中根深蒂固，因此人们总是把他看作自己某一个女儿理所应得的一笔财产。[30]

上述引文中，小说中的全知叙述者讲述了“一条举世公认的真理”。这个所谓的“真理”其实是小说人物班纳特太太的婚姻观点，意思是：凡单身女子就需要嫁给一个富有的丈夫。于是，父母们不仅可以将其视作自己女儿婚嫁的对象，而且是应得的一笔财产，即使不知道有钱的单身汉的性情如何和见解如何。因此，当班纳特太太得知，尼日斐花园新来的房客是个单身的阔少爷后，立刻就与丈夫商量起何时去拜访这位彬格莱先生，为自己的女儿尽快地物色嫁娶的对象。可见，作者采取了反话正说的反讽技巧，在全知叙述者的不可靠叙述声音中正面地表达了班纳特太太的婚姻观念，而班纳特太太的这种婚姻

观念却背离了隐含作者在爱情婚姻上的主张。

（2）小说人物的反讽。由于班纳特太太在婚姻观上的主张与隐含作者的叙述话语相冲突，因此，班纳特太太是小说中的不可靠叙述者。作者通过其言说的不可靠声音与隐含作者声音之间的矛盾和冲突，表现了不可靠小说人物的反讽。当时，班纳特太太的小女儿丽迪雅与韦翰私奔之后，伊丽莎白正为此感到羞愧和气忿，妹妹的私奔行为使自己和家人蒙羞。一天，伊丽莎白的舅父来信，传来了丽迪雅与韦翰准备结婚的消息，而结婚的条件是，伊丽莎白的父亲必须能提供一笔钱款。当伊丽莎白将丽迪雅要与韦翰结婚的消息告诉母亲时，班纳特太太显得异常高兴。小说写道：

> 班纳特太太简直喜不自禁。吉英一读完丽迪雅可能在最近就要结婚的那一段话，她就高兴得要命，越往下读她越高兴。她现在真是无限欢喜，极度兴奋，正如前些时候是那样地忧烦惊恐，坐立不安。只要听到女儿快要结婚，她就心满意足。她并没有因为顾虑到女儿得不到幸福而心神不安，也并没有因为想起了她的行为失检而觉得丢脸。(31)

上述引文中，作者是从班纳特太太的内视角来叙述的。当这位母亲知道自己的女儿丽迪雅马上要结婚了，非常兴奋。作者从班纳特太太的得意神情和内心喜悦中传递出隐含作者的嘲讽声音。接着，作者按捺不住内心的郁闷和愤懑，直接说出了隐含作者的指责之声。身为母亲的班纳特太太，只是为女儿的快要结婚而心满意足，却从来不考虑女儿的婚姻是否幸福，甚至也没有为丽迪雅的私奔行为而觉得丢脸。然而由于作者主要是从班纳特太太的内心独白来叙述的，并且，这位母亲一心只顾女儿的出嫁，而不关心出嫁的女儿是否幸福，甚至没有想到丽迪雅与韦翰的私奔行为触犯了传统的道德伦理，更没有为此觉得心神不安或丢脸。因此，这是一种对不可靠小说人物的反讽，班纳特太太不仅没有意识到自己的想法与隐含作者的声音之间发生了冲突，反而自以为是，异常高兴。

2．《祝福》中小说主人公的影射式反讽。　在《祝福》小说的前后两个部分中，作者从第一人称主人公“我”的角度，叙述了“我”在除夕时节来到鲁镇后，路上与祥林嫂的交谈，以及听到祥林嫂死讯后的

感想。为了表示作者对祥林嫂悲惨命运的同情，以及对有闲阶层冷漠而自得性情的抨击，作者在小说主人公“我”的不可靠叙述声音中影射出有闲阶层的观念，进而传递出隐含作者的反讽意味。

（1）对有闲阶级处世经验的反讽。作者在“我”所言说的有闲阶级处世经验中，十分隐蔽地表达出隐含作者的反讽意向。小说主人公“我”在路上遇见祥林嫂，突然被问起人死后有无灵魂的问题。最初，“我”回答“也许有”，可在祥林嫂追问有无地狱时，“我”只好答之以“说不清”。小说写道：

> 我乘她不再紧接地问，迈开步便走，匆匆地逃回四叔的家中，心里很觉得不安逸。自己想，我这答话怕于她有些危险。她大约因为在别人的祝福时候，感到自身的寂寞了，然而会不会含有别的什么意思的呢？——或者是有了什么预感了？倘有别的意思，又因此发生别的事，则我的答话委实该负若干的责任……但随后也就自笑，觉得偶尔的事，本没有什么深意义，而我偏要细细推敲，正无怪教育家要说生着神经病；而况明明说过“说不清”，已经推翻了答话的全局，即使发生什么事，于我也毫无关系了。
>
> “说不清”是一句极有用的话。不更事的勇敢的少年，往往敢于给人解决疑问，选定医生，万一结果不佳，大抵反成了怨府，然而一用这说不清来作结束，便事事逍遥自在了。我在这时，更感到这一句话的必要，即使和讨饭的女人说话，也是万不可省的。(32)

上述引文中，作者从两个层次上叙述了小说主人公“我”对自己与祥林嫂之间的谈话内容的自我感想。首先是“我”试图极力摆脱自己的责任。当“我”离开祥林嫂回到四叔家后，心里很觉得不安逸。猜想，也许是看到别人在除夕时的祝福，祥林嫂感到寂寞了，才向自己问起人死后有无灵魂的问题，或者还有别的什么意思；或者她预感到了什么。然而，“我”已经说过“说不清”，即使祥林嫂有何不测的话，也与自己毫无关系了。其次是“我”为自己曾对祥林嫂说过“说不清”一句话而感到自得，并以此隐射有闲阶层的冷漠。在人死后有无灵魂，以及有无地狱的问题上，“我”十分庆幸自己当时对祥林嫂说过的“说不清”，没有像那些“勇敢的少年”那样敢于给人解决疑问，结果却遭来怨

府。“说不清”这句话体现了有闲阶层在处世经验上的深思熟虑和老到伎俩，而“我”对祥林嫂说了这句话，所以便可以逍遥自在了。然而，当“我”沉迷于这种有闲阶层处世经验的自鸣得意的感想之中时，作者却悄悄地传递出隐含作者的反讽声音：这个小说主人公“我”正在为自己善于推卸责任的“本领”，为有闲阶层冷漠处世的习性而洋洋自得。

（2）对不可靠叙述者的生死观念的反讽。作者在小说主人公“我”的叙述声音中折射出某种不可靠的叙述话语，进而展示隐含作者的反讽话语。例如，小说主人公“我”在得知祥林嫂去世的噩耗后，感觉有些负疚，晚饭后便独自一人，坐在窗前的油灯下思考起来。小说写道：

> 雪花落在积得厚厚的雪褥上面，听去似乎瑟瑟有声，使人更加感得沉寂。我独坐在发出黄光的菜油灯下，想，这百无聊赖的祥林嫂，被人们弃在尘芥堆中的，看得厌倦了的陈旧的玩物，先前还将形骸露在尘芥里，从活得有趣的人们看来，恐怕要怪讶她何以还要存在，现在总算被无常打扫得干干净净了。魂灵的有无，我不知道；然而在现世，则无聊生者不生，即使厌见者不见，为人为己，也还都不错。我静听着窗外似乎瑟瑟作响的雪花声，一面想，反而渐渐的舒畅起来。(33)

上述引文中，作者从小说主人公“我”的外视角转入内视角，先是“我”看到夜晚的窗外下着大雪，听着雪花飘落的声响，然后是独坐在油灯下的“我”想到了刚死去的祥林嫂，接着，作者便以人物内心独白的方式讲述了“我”的感想。当作者用“从活得有趣的人们看来”一语之后，小说中的叙述声音便透出一种反讽的意味。虽然，“我”并不知道一个人是否有灵魂，但在现世中，感到生之无聊的，可以不来这个世上，而使世人厌倦的人，也可以离开尘世，这样，为他人和为自己都还是不错的。想到这些，“我”感到逐渐地舒畅起来了。可见，在“从活得有趣的人们看来”一语之后，作者用“我”的不可靠的叙述声音，反话正说式地讲述了“活得有趣的人们”的生死观念。于是，“我”的心情也不再为听到祥林嫂的去世噩耗而感到沉重，反而舒畅了起来。隐含作者的反讽声音便在“我”的心情“舒畅”中显现了出来，并指向那些持有不可靠叙述话语的“活得有趣的人们”。

3．《阿Q正传》中的双向反讽策略。 《阿Q正传》是一部不朽的反讽类小说杰作。在声音配置上，作者主要采取了双向反讽策略，对阿Q的人格、精神胜利法，以及小说中各种叙述主体的不可靠叙述声音，都巧妙而独到地表达了隐含作者的反讽性叙述话语，出色地显示了人性中“无价值的东西撕破给人看”的喜剧效应，以及人的生命中“有价值的东西毁灭给人看”的悲剧色彩。这种双向反讽的叙述策略主要是通过不可靠叙述者阿Q的言行举止表现的。从写作技巧上看，作者采用了两种反讽修辞式，一方面是反话正说，通过不可靠叙述者言说的不可靠声音与隐含作者叙述话语之间的对立，表现反讽；另一方面是正话反说，通过不可靠叙述者言说的可靠声音与不可靠叙述者的叙述话语之间的冲突，展示反讽，从而在两个层面的双向对立中显示反讽性复调声音的逻辑张力，独创性地呈现出反讽式复调修辞方式的叙事魅力和叙述技巧。

（1）阿Q精神胜利法中的双向反讽。作者通过阿Q所使用的两种精神胜利法途径：贬低他者与抬举自我，以反话正说的方式展示了隐含作者对阿Q精神胜利法的双向反讽。

例如，阿Q转用怒目而视的方式来抵抗别人取笑他头上的癞疮疤。然而即使这样，阿Q还是遭到未庄闲人嘲弄式的撩和打。小说写道：

> 阿Q在形式上打败了，被人揪住黄辫子，在壁上碰了四五个响头，闲人这才心满意足的得胜的走了，阿Q站了一刻，心里想，“我总算被儿子打了，现在的世界真不像样……”于是也心满意足的得胜的走了。
>
> 阿Q想在心里的，后来每每说出口来，所以凡有和阿Q玩笑的人们，几乎全知道他有一种精神上的胜利法，此后每逢揪住他黄辫子的时候，人就先一着对他说：
>
> “阿Q，这不是儿子打老子，是人打畜生。自己说：人打畜生！”
>
> 阿Q两只手都捏住了自己的辫根，歪着头，说道：
>
> “打虫豸，好不好？我是虫豸，——还不放么？”
>
> 但虽然是虫豸，闲人也并不放，仍旧在就近什么地方给他碰了五六个响头，这才心满意足的得胜的走了，他以为阿Q这回可遭了瘟。然而不到十秒钟，阿Q也心满意足的

> 得胜的走了，他觉得他是第一个能够自轻自贱的人，除了“自轻自贱”不算外，余下的就是“第一个”。状元不也是“第一个”么？“你算是什么东西”呢？！(34)

上述引文中，作者用了两个事例生动地展示了阿Q的精神胜利法。虽然都是阿Q遭人打的事例，但是两者的路径却正好相反。在前一个事例中，阿Q的精神胜利法是通过贬低他者而获得的，自己被人打了，却用一句“总算被儿子打了”的话来使自己心满意足的得胜，于是，打他的人被贬成他的儿子，被打的他似乎就成为其老子，阿Q在自己的精神上感到了胜利；而后一个事例中，阿Q的精神胜利法却是在抬举自我中获得的，当他人不再允许阿Q使用“儿子打老子”式的精神胜利法之后，阿Q便采用了一种相反的方式，在抬举自我中获得其精神上的胜利，于是，即使自己遭人打了，并且也无法在心里说声“儿子打老子”来自慰，阿Q居然还是能反败为胜，因为自己是第一个能够自轻自贱的人，除了“自轻自贱”不算外，余下的就是“第一个”。状元不也是“第一个”么？这样，处于如此屈辱境地中的阿Q终于在抬举自我中心满意足的得胜了。可见，在阿Q的不可靠叙述声音中，作者以反话正说的方式传递出隐含作者的反讽式叙述声音。而隐含作者的双向反讽表现为，表面上看，贬低他者与抬举自我在逻辑上是反向对立的，甚至可以是两组不相关的对立态度，然而却是阿Q精神胜利法的两种不同手段，因此，当作者将小说主要人物的两种相反取向的叙事态度相继地表现为阿Q的精神胜利法时，实际上表达了隐含作者的无情嘲讽。

（2）阿Q人格上的双向反讽。欺弱与怕强是阿Q人格弱点的基本特征，作者抓住阿Q的这一人格特征，并加以夸张而多侧面的生动刻画，从而在阿Q面对弱势者与强势者的两种截然相反的态度上，以反话正说的方式表现出隐含作者的反讽声音。

在小说中，作者叙述了许多有关阿Q欺弱怕强的事例。诸如，对未庄上有财有势的赵太爷、钱太爷和“假洋鬼子”之流的惧怕，而对王胡、小D等未庄中地位低下的弱势者的欺负。其中，有关阿Q与“假洋鬼子”、小尼姑之间的一段叙述便典型地表现了阿Q人格中“欺软怕硬”的特征。当时，阿Q被王胡甩出了六尺多远，经历了生平第一件屈辱之事，正呆站着时，远远看见一个人走来。小说写道：

远远的走来一个人，他（阿Q）的对头又到了。这也是阿Q最厌恶的一个人，就是钱太爷的儿子。他先前跑上城里去进洋学堂，不知怎么又跑到东洋去了，半年之后他回到家里来，腿也直了，辫子也不见了，他的母亲大哭了一场，他的老婆跳了三回井。后来，他的母亲到处说，“这辫子是被坏人灌醉了酒剪去的。本来可以做大官，现在只好等留长再说了。”然而阿Q不肯信，偏称他“假洋鬼子”，也叫做“里通外国的人”，一见他，一定在肚子里暗暗的咒骂。

阿Q尤其“深恶而痛绝之”的，是他的一条假辫子。辫子而至于假，就是没有了做人的资格；他老婆不跳第四回井，也不是好女人。

这“假洋鬼子”近来了。

“秃儿。驴……”阿Q历来本只在肚子里骂，没有出过声，这回因为正气忿，因为要报仇，便不由地轻轻的说出来了。

不料这秃儿却拿着一支黄漆的棍子——就是阿Q所谓哭丧棒——大踏步走了过来。阿Q在这刹那，便知道大约要打了，赶紧抽紧筋骨，耸了肩膀等候着，果然，啪的一声，似乎确凿打在自己头上了。

“我说他！”阿Q指着近旁的一个孩子，分辩说。啪！啪啪！

在阿Q的记忆上，这大约要算是生平第二件的屈辱。幸而啪啪的响了之后，于他倒似乎完结了一件事，反而觉得轻松些，而且“忘却”这一件祖传的宝贝也发生了效力，他慢慢的走，将到酒店门口，早已有些高兴了。

但对面走来了静修寺里的小尼姑。阿Q便在平时，看见伊也一定要唾骂，而况在屈辱之后呢？他于是发生了回忆，又发生了敌忾了。

“我不知道我今天为什么这样晦气，原来就因为见了你！”他想。

他迎上去，大声的吐一口唾沫：

“咳，呸！”

尼姑全不睬，低下了头只是走。

阿Q走近伊身旁，突然伸出手去摸着伊新剃的头皮，

呆笑着，说：

“秃儿！快回去，和尚等着你……”

“你怎么动手动脚……”尼姑满脸通红的说，一面赶快走。

酒店里的人大笑了。阿Q看见自己的勋业得了赏识，便愈加兴高采烈起来。

“和尚动得，我动不得？”他扭住伊的面颊。

酒店里的人大笑了。阿Q更得意，而且为满足那些鉴赏家起见，再用力的一拧，才放手。

他这一战，早忘却了王胡，也忘了假洋鬼子，似乎对于今天的一切“晦气”都报了仇；而且奇怪，又仿佛全身比啪啪的响了之后更轻松，飘飘然的似乎要飞去了。

“这断子绝孙的阿Q！”远远地听得小尼姑的带哭的声音。

“哈哈哈！”阿Q十分得意的笑。

“哈哈哈！”酒店里的人也九分得意的笑。(35)

上述引文中，阿Q先是遭了“假洋鬼子”哭丧棒的打，后来却伸手去摸小尼姑的头并拧了小尼姑的脸。前者表现了阿Q人格中的惧怕“强者”的特点。阿Q虽然鄙视钱太爷的儿子，并称其为“假洋鬼子”，甚至还在“假洋鬼子”面前骂骂咧咧。但是，当“假洋鬼子”的哭丧棒打到自己的头上时，阿Q不仅没有反抗，反而谎说自己是骂边上的小孩。相反，当阿Q看到小尼姑后，就将一肚子的屈辱和忿怒发在了小尼姑的身上，先是吐了口唾沫，然后侮辱性地摸了小尼姑的头皮，看到酒店里的人大笑后，又拧了小尼姑的脸，并得意地说“和尚动得，我动不得？”，最后与酒店里的人一起大笑起来。阿Q的欺负弱者的丑陋嘴脸跃然纸上。可见，作者通过阿Q先后两种相反的态度与举动，表达了隐含作者的反讽意味。

（3）反话正说与正话反说的双向意指式反讽。作者通过不可靠叙述者的声音与隐含作者的声音之间建立起的某种异质性意指关系，并在双向反讽的意指方式中呈现了两种声音之间的矛盾和冲突。一方面，反话正说的方式表现为，小说中的不可靠叙述者并不意识到自己所言说的声音与隐含作者的声音之间存在着矛盾或冲突；另一方面，正话反说的方式则是，小说中的不可靠叙述者并不意识到自己所反对

的声音恰恰是隐含作者的声音。因此，作者便是运用这种双向反讽的意指方式来实现双向反讽的修辞策略。

例如，当阿Q用手拧了小尼姑的脸后，听到小尼姑远去的哭声与酒店里旁观者的喝彩声，心中觉得有些飘飘然，回到土谷祠里后，也久久难以入眠，于是便开始畅想了起来。小说写道：

> 他飘飘然的飞了大半天，飘进了土谷祠，照例应该躺下便打鼾。谁知道这一晚，他很不容易合眼，他觉得自己的大拇指和第二指有点古怪：仿佛比平常滑腻些。不知道是小尼姑的脸上有一点滑腻的东西粘在他指上，还是他的指头在小尼姑脸上磨得滑腻了？……
>
> ……
>
> “女人，女人！……”他想。
>
> “……和尚动得……女人，女人！……女人！”他又想。
>
> 我们不能知道这晚上阿Q在什么时候才能打鼾。但大约他从此总觉得指头有些滑腻，所以他从此总有些飘飘然：“女……”他想。
>
> 即此一端，我们便可以知道女人是害人的东西。
>
> 中国的男人，本来大半都可以做圣贤，可惜全被女人毁掉了。商是妲己闹亡的；周是褒姒弄坏的；秦……虽然史无明文，我们也假定他因为女人，大约未十分错；而董卓可是的确给貂蝉害死了。
>
> 阿Q本来也是正人，我们虽然不知道他曾蒙什么名师指授过，但他对于“男女之大防”却历来非常严；也很有排斥异端——如小尼姑及假洋鬼子之类——的正气。他的学说是：凡尼姑，一定与和尚私通；一个女人在外面走，一定想引诱野男人；一男一女在那里讲话，一定要有勾当了。为惩治他们起见，所以他往往怒目而视，或者大声说几句“诛心”话，或者在冷僻处，便从后面掷一块小石头。
>
> 谁知道他将到“而立”之年，竟被小尼姑害得飘飘然了。这飘飘然的精神，在礼教上是不应该有的，——所以女人真可恶，假使小尼姑的脸上不滑腻，阿Q便不至于被蛊，又假使小尼姑的脸上盖一层布，阿Q便也不至于被蛊了——他五六年前，曾在戏台下的人丛中拧过一个女人的

大腿，但因为隔一层裤，所以此后并不飘飘然，——而小尼姑并不然，这也足见异端之可恶。

“女……”阿Q想。

他对于以为“一定想引诱野男人”的女人，时常留心看，然而伊并不对他笑。他对于和他讲话的女人，也时常留心听，然而伊又并不提起关于什么勾当来。哦，这也是女人可恶之一节：伊们全都要装“假正经”的。(36)

上述引文中，作者主要是从阿Q的内视角来叙述的。并且，作者是用反话正说与正话反说两种反讽意指方式来展示不可靠叙述者的声音。首先是反话正说，阿Q因拧了小尼姑的脸而飘飘然起来，并躺在土谷祠里想到了有关女人的种种话题。(37) 阿Q的学说是：凡尼姑，一定与和尚私通；一个女人在外面走，一定想引诱野男人；一男一女在那里讲话，一定要有勾当了。所有这些都是一种反话正说的反讽方式。因为不可靠叙述者有关女人的学说与隐含作者的叙述话语之间显然是抵牾和冲突的，并且，不可靠的叙述者正在沉迷于自己的学说，津津乐道地言说着这些不可靠的叙述声音。所以，作者用不可靠叙述者言说的不可靠叙述声音来表现反话正说的反讽式复调。其次是正话反说，上述引文的最后一个自然段落中，虽然也是不可靠叙述者阿Q的内心独白。但是，作者在阿Q的言说中却透出了隐含作者的声音。尽管在阿Q的眼里，那些女人是“一定想引诱野男人”的女人，并且，伊们全都要装“假正经”。然而，阿Q在与这些女人的交谈时却发现，这些女人并非如此，既没有对自己笑，也没有提起“什么勾当”来。所以，将女人看成一定想引诱男人的，或者是假正经的，都是阿Q言说的不可靠声音。但是，在阿Q时常留心看与留心听中所得到的这些感受，却是一种可靠的叙述声音，并且暗示了隐含作者的声音，而阿Q本人却以正话反说的方式言说的，即阿Q这个不可靠的叙述者说出（反说）了自己在与这些女人交往时的感受（正话）。由此可见，作者使用了一种正话反说的修辞技巧，在不可靠叙述者的可靠声音中表述了隐含作者的声音，而这个不可靠叙述者并没有意识到这一点，却对此进行了否定性的指斥，于是，阿Q便将自己在这些女人面前遇到的这些感受归结为：伊们全都要装“假正经”。

第四节　声音配置习题

一、什么是人物声音的自言式？分别用小说人物的对话与独白形式叙述自言式人物声音。

二、如何表现作者声音的代言式？分别在第三人称小说的全知叙述者与第一人称小说的主人公“我”的叙述声音中表现作者声音。

三、如何在叙述声音上表现可靠叙述者？分别用小说人物、全知叙述者与第一人称主人公“我”来叙述可靠叙述者的声音。

四、如何在叙述声音上表现不可靠叙述者？分别用小说人物、全知叙述者与第一人称主人公“我”来叙述不可靠叙述者的声音。

五、什么是含混声音的修辞性配置？分别在人物对话与人物独白中配置含混声音。

六、什么是反讽声音的修辞性配置？分别在小说人物、全知叙述者与第一人称主人公“我”的声音中配置反讽声音。

七、如何用反话正说的方式配置反讽声音？分别用全知叙述者、第一人称主人公或人物的不可靠叙述声音，表现反话正说的反讽声音。

八、如何用正话反说的方式配置反讽声音？分别用全知叙述者、第一人称主人公或人物的可靠叙述声音，表现正话反说的反讽声音。

---

(1)　巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，白春仁、顾亚铃译，生活·读书·新知三联书店，1988年，第29页。

(2)　曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第91～92页。

(3)　曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第278～279页。

(4)　沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2000年，第73页。

(5)　沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2000年，第71页。

(6)　鲁迅：《故乡》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第510页。

(7)　布斯：《小说修辞学》，华明等译，北京大学出版社，1987年，第

80～82页。

(8) 布斯：《隐含作者的复活：为何要操心》，载James Phelan Peter J. Rabinowitz主编《当代叙事理论指南》，申丹等译，北京大学出版社，2007年。

(9) 可靠叙述者与不可靠叙述者可以从两个层面上界定：一是叙述主体的具体言说上，根据叙述主体实际言说的声音与隐含作者的声音之间的关系划分：与隐含作者的叙述话语取向上相同或相似的，是可靠叙述者，反之是不可靠叙述者；二是叙述主体（通常是小说中的具体人物）的总体叙述话语上，按照某个小说人物在小说故事中的整体话语取向与隐含作者的声音之间的关系划分：与隐含作者的叙述话语取向上相同或相似的，是可靠叙述者；反之是不可靠叙述者。这里主要是从第一个层面上使用可靠叙述者与不可靠叙述者的概念。

(10) 鲁迅：《伤逝》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第118页。

(11) 鲁迅：《伤逝》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第130页。

(12) 鲁迅：《伤逝》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第124页。

(13) 同上，第126页。

(14) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第114页。

(15) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第151页。

(16) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第152页。

(17) 二老在与人谈起大老之死时，埋怨起老船夫来。认为是老人办事不利索，大老才死的。

(18) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第129页、130页、140页。

(19) 沈从文：《边城》，载《沈从文全集》（8），北岳文艺出版社，2002年，第143页。

(20) 将《边城》小说中的宿命论观念视作不可靠的叙述声音，并且，将宿命论的信念和情绪归结为小说人物的声音而不是隐含作者的声音，只是笔者的分析性解读结论。上述分析并不排斥人们在小说《边城》声音配置上的其他解读可能性。

(21)　含混与反讽的魅力在于，小说中的叙述主体或小说作者时常并不意识到自己是在运用这种声音配置的修辞技巧。

(22)　曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，上卷，第342～343页。

(23)　曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，人民文学出版社，2000年，下卷，第1258页。

(24)　我们在小说环境的意象层分析中已经指出，迟桂花是小说的一个意象性主题，一方面，作者是用迟桂花的象征性意象，以明喻的方式来比喻翁则生的迟到的婚礼；另一方面，作者又以隐喻的方式来暗指翁则生妹妹的人格魅力。从叙述声音上看，这种隐喻性的主题意象正是通过某种含混式复调声音营造的。或者说，是主人公“我”在对翁则生妹妹的叙事评判中显示出来的。

(25)　郁达夫：《迟桂花》，载乐齐主编《郁达夫小说全集》，中国文联出版公司，1996年，第718页。

(26)　郁达夫：《迟桂花》，载乐齐主编《郁达夫小说全集》，中国文联出版公司，1996年，第719～720页。

(27)　列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列尼娜》，周扬译，人民文学出版社，1978年，上卷，第151页。

(28)　列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列尼娜》，周扬译，人民文学出版社，1978年，上卷，第212～213页。

(29)　列夫·托尔斯泰：《安娜·卡列尼娜》，周扬译，人民文学出版社，1978年，上卷，第271～272页。

(30)　奥斯汀：《傲慢与偏见》，王科一译，上海译文出版社，1980年，第1页。

(31)　奥姆汀：《傲慢与偏见》，王科一译，上海译文出版社，1980年，第338页。

(32)　鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第8页。

(33)　鲁迅：《祝福》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第2卷，第10页。

(34)　鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第517页。

(35)　鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，2005年，第1卷，第522～523页。

(36)　鲁迅：《阿Q正传》，载《鲁迅全集》，人民文学出版社，第1卷，

第524～525页。

(37)　从人物的智力水平上看，小说中有关中国的大半男人全被女人毁掉的观点，似乎超越了阿Q的历史知识，一定程度上表现出全知叙述者的不可靠叙述声音。

后　记

一年多前，上海大学文学与创意写作研究中心正式成立。我有幸以研究中心成员的身份参加了成立时的座谈会，并参与了研究中心首批教材的编写工作。于是，我根据自己过去给上海大学本科生开设的《文学概论》、《文学解读》和给中文系文艺学研究生开设的《文本分析方法文献导读》等课程的讲稿，尝试着用创意写作的理念和方法设置书稿框架，经过一年多时间的撰写，终于完成书稿。

《创意写作：虚构与叙事》是一部有关小说写作实务和理论的教材，也是虚构类叙事创意写作的著述。在本书撰写过程中，我指导的文艺学研究生袁苇鸣和梅辰分别参与了本书第二章和第三章的讨论和撰写，文学与创意写作研究中心各位老师也给本书的编写提供了许多建设性的意见和建议，在此谨表我的由衷谢意。

上海大学文学与创意写作研究中心
陈鸣
2010年11月